آفاق السينما ٢١

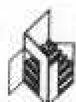


الهيئة العامة لقصور الثقافة

الخدع والمؤثرات الخاصة فى الفيلم المصرى

سعيد شيمى

الجزء الأول



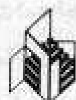
الهيئـــة العامة
لقصور الثقافة

آفاق السينما
٢١

الخدع والمؤثرات الخاصة في الفيلم المصرى

(الجـــزء الأول)

تأليف: سعيد شيمى



الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة
أنس الفقى

أمين عام النشر
محمد السيد عيد

الإشراف العام
فكرى النقاش

آفاق السينما

رئيس التحرير
أحمد الحضرى

مدير التحرير
محمد عبد الفتاح

آفاق السينما

٢١

• الخدع والمؤثرات الخاصة

فى الفيلم المصرى

(الجزء الأول)

• تأليف: سعيد شيمى

مراجعة لغوية: أسامة عبد الهادى

• مارس ٢٠٠٢ •

المراسلات: باسم مدير التحرير
الهيئة العامة لقصور الثقافة
١٦أ ش أمين سامى - قصر العينى
رقم بريدى: ١١٥٦١

فهرس الجزء الأول

إهـــداء

إلى هؤلاء الجنود المجهولين فى صناعة الأفلام المصرية، الذين يعملون بكل الحب.. ودائما خلف الكاميرا ، وداخل صالات الاستوديوهات وفى ورشها ومعاملها المظلمة..

أهدى مؤلفى لهم..

سعيد شيمى

المعادى : يناير ٢٠٠٢

١- مقدمة المؤلف

قد لا أكون تجاوزت الحقيقة، حين أقر وأنا فى العقد السادس من عمرى أن ما شدنى وجذبنى لمشاهدة السينما فى الصغر هو أفلام الحركة والخيال والتاريخ.. أى أفلام المؤثرات الخاصة وما تحمل من آفاق شاسعة غاية فى التشويق لتحريك الخيال بشتى الوسائل الفنية.

كان نوم الظهيرة هو الطريق العائلى للذهاب لدار السينما ليلا وخاصة فى الإجازات الصيفية، فوالدى كان يتبع هذا النظام معنا، فلا سهر بدون نوم ظهرا. كان طبيبا وكانت المحافظة على صحة أبنائه تشغله، لذا اتبع هذا النظام الصارم برغم أن دور العرض أيامها كانت تنهى عروضها - بالكثير - عند منتصف الليل.

كانت تدور بينى وبين أختى الكبرى حميدة مشاجرات عديدة بسبب اختيار الفيلم الذى سنشاهده ، فأنا أطلب أفلام الضرب والحركة، وهى متمسكة بكل ماهو حب ورومانسى، ولكن والدى كان يحكم بيننا بالعدل، فشاهدت هى الكثير من أفلام الحركة وشاهدت أنابدورى العديد من أفلام الحب المملة بالنسبة لى وقتها.

كنت لم أتجاوز التاسعة حين لفت نظرى - حادث القطار - أثناء مشاهدة فيلم **«سيدة القطار»** بطولة ليلى مراد وأنور وجدى وإخراج يوسف شاهين ومدير التصوير محمود نصر عام ١٩٥٢ بدار سينما حديقة بارادى بأرض شريف بعابدين وتساءلت أين هذا الكوبرى؟، فأنا ألاحظ كل صيف أثناء ذهابنا إلى المصيف بالإسكندرية أن القطار يسير وبجوارنا أرض زراعية منبسطة ممتدة إلى مدى الرؤية ليست هناك كبارى إلا على النيل ولاتبدو بالشكل الذى شاهدته فى الفيلم، كنت صبيا متأملا وأحب أن أعرف كل شىء ، خاصة بعد أن آثار فضولى كثيرا غموض السينما نفسها وذلك الشعاع المنبعث من الخلف. المهم هدانى تفكيرى إلى أنه ربما يوجد فى

جنوب مصر بالصعيد مثل هذه الكبارى، وإن كنت لم أدرك أيامها الحقيقة التى عرفتها حين زاد علمى ووعيى السينمائى وهويت الفن السابع بكل حب، إن تلك المشاهد مجرد خدع ومؤثرات خاصة.

وقد كان من السهل - أيام إنتاج أفلام الأبيض والأسود - طبع لقطة الحادث من أى فيلم أجنبى، ووضعها - أى لصقها - فى الفيلم المصرى، وهذا لم يحدث فى فيلم **«سيدة القطار»** ، فقد حكى لى مدير التصوير الكبير محمود نصر، أنهم أحضروا قطارين لعبة وقاموا بعمل الخدعة بعد بناء طريق لهذين القطارين فى نموذج مصغر لماكيت صنعه مهندس المناظر أنطون بوليزويس فى ستوديو مصر. ولقد حدث معى شخصيا فى فيلم ملون من تصويرى من إنتاج منتج لبنانى فى منتصف الثمانينيات، أنه (لصق) لقطة حادث سيارة مأخوذة من فيلم تجارى لسينما هونج كونج، وكفى الله المؤمنين شر القتال.

وربما كان هذا الاستسهال - وهو سرقة فنية بكل المقاييس - أحد الأسباب والظروف العديدة التى ساهمت فى عدم تطور استعمال المؤثرات الخاصة فى الأفلام المصرية كما سنوضح هذا فى متن الكتاب.

ولكن هذا لاينفى أن استعمال المؤثرات الخاصة فى الأفلام المصرية قد ظهر مبكرا منذ عام ١٩٢٢، ولكن كانت المشكلة دائما هى عدم وجود مؤسسة خاصة أو شركة أو جهاز إدارى يعمل على تبنى هذا الفرع من الفن الذى يحتاج إلى الابتكار والتطور المستمر، حتى حين تم إفتتاح ستوديو مصر عام ١٩٣٥م وأنشىء به قسم خاص للمؤثرات الخاصة، لم يكن بالمفهوم الحقيقى العلمى للخدع والمؤثرات ولم تتم الاستعانة بخبير من الخارج ليعلم الفنيين المصريين الخدع كباقى الأقسام والمهن، بل انحصر دور هذا القسم فى تصوير عناوين الأفلام أو صنع أفلام كرتونية بدائية، وكان المصور اللبنانى روبير طمبا أحد العاملين الأوائل فى هذا القسم.

والحقيقة التى لا يمكن إنكارها أن تقدم صنع الخدع فى الأفلام المصرية هو مجهود فردى بحت لأشخاص على مر السنين ، وابتكارات مجتهدين سواء كانوا مديرى تصوير أو فنيى معامل أومهندسى مناظر وعلى قمة كل هؤلاء بالطبع يأتى المخرج المصور المونتير الرائد نيازى مصطفى ، الذى كان له دور ريادى قوى فى أفلام المؤثرات الخاصة، ولقد كان الرجل موسوعة حقيقية فى كل فروع العمل الفيلمى وله نصيب كبير فى الأعمال السينمائية التى تعتمد على خداع الكاميرا وخلافه.

والحقيقة الثانية التى تؤلم نفسى أننا فى أوائل القرن الواحد والعشرين وفى بلد تاريخه السينمائى عريق إلا أن الخدع السينمائية فيه لم تتطور كما نرى الآن فى السينما العالمية، فقد أصبح الإبهار البصرى والصوتى إحدى سمات السينما فى العالم واعتمدت الخدع على تقنيات حديثة متشابكة تجمع بين أعمال التصوير السينمائى والمعمل والنماذج والكمبيوتر والابتكارات الفكرية والعلمية والمهنية للأفراد، ونحن من كل ذلك فى سبات عميق من النوم الخامل الجاهل بكل متطلبات هذا الفرع السينمائى الهام.

ولقد ناديت كثيرا وتكلمت مع زملاء وأصدقاء لإنشاء قسم خاص فى المعهد العالى للسينما يدرس ويخرج لنا خبراء مبتكرين فى الخدع السينمائية.. ولكن للأسف لم أجد استجابة ولم ينتبه أحد حتى الآن لأهمية تلك التكنولوجيا المتجددة التى تجدد دماء السينما المصرية.

وأرجو أن يكون هذا الكتاب رصدا وتعريفا بتاريخ المؤثرات الخاصة فى مصر ولمرحلة ستكون بالضرورة تاريخية، أملا أن تنتبه الأجيال القادمة لأهمية ما أقوله وما أطالب به، وليعمل الزملاء فى المعاهد والكليات المتخصصة على إنشاء هذا القسم بأسرع مايمكن وجلب الخبراء له من الخارج - ليس هذا عيبا أو انتقاصا لمكانتهم - بل هكذا فعل الاقتصادى الكبير طلعت حرب عند افتتاح مدرسة ستوديو مصر ، وكلنا يعلم مدى التقدم والازدهار الذى ساهم به ستوديو مصر ورجاله من جيل الرواد من أساتذتنا العظام فى صناعة السينما المصرية.

يجب أن ننظر لذلك بكل اهتمام واعتبار لأن التقدم فى القرن الواحد والعشرين لن ينتظر أحدا، بل يجب أن نلحق به بأسرع ما يمكن وخاصة فى كل ما يخص ثقافة الصور المتحركة، فهذا القرن الحالى هو - بدون شك - قرن الصورة المحاصرة لنا من كل جانب، ليس فى السينما فقط كما تربى جيل آبائنا وجيلنا، ولكن فى السينما والتليفزيون والبث الفضائى والإنترنت والكومبيوتر.. وكل لحظة من حياتنا.

وفى كافة أرجاء العالم يوجد للمؤثرات الخاصة رجالها المتخصصون الذين يعملون على تطوير هذا المجال، أما فى مصر فالأمر مجرد اجتهاد للمصورين وغيرهم، لأنها تتم فى حدود ضيقة للغاية، تجعلك مدفوعا لأن تفكر وتنفذ ما تريد كما حدث معى فى التصوير السينمائى تحت سطح الماء، أوالتفكير فى بعض الحيل التى تفيد الدراما والصورة فى أفلامى. وكثير من الزملاء فعلوا مثلى سواء فى الماضى أو

الحاضر.

وهذا الكتاب هو رصد للخدع والمؤثرات الخاصة التى استعملت بكثرة فى الأفلام المصرية من عام ١٩٢٢م إلى عام ٢٠٠٠م موضحاً طرق صنعها وابتكاراتها، ولكن ليس هذا هو الهدف من الكتاب ، فكتب دراسة الخدع تملأ الأسواق الآن، ولكن أردت أن أوضح التصاق الحدث الدرامى والكوميدى والتاريخى بهذه المؤثرات الخاصة والخدع، وما سببته من رواج جماهيرى للأفلام المصرية، فالخيال وما لا يستطيع أن يصنعه الإنسان فى الواقع ويصنعه على الشاشة، دائما مرغوب ومحبوب من الجماهير.

ويضم الجزء الأول من هذا الكتاب مؤثرات الكاميرا والمعمل والبلاتوه (صالة التصوير داخل الأستوديو) والمكياج وتصفيف الشعر والنماذج المصغرة (الماكيتات) والمجسمات بالحجم الطبيعى (الديكور الحى) والرسم، أما بالنسبة للديكور - المناظر السينمائية - والملابس التاريخية والمعاصرة ، فهى من المؤثرات الخاصة مما لاشك فيه، ولكن لن تشملها كتاباتى، لأن هذا التخصص له فنانوه وهم الأجدر بتقييمه وشرحه والتأريخ له، وإن كنت قد تكلمت عن بعضهم فقد جاء ذلك فى سياق ما أشير إليه من حيل ومؤثرات.

أما الجزء الثانى من الكتاب فسيضم بإذن الله مؤثرات الطبيعة والحرائق والانفجارات والحروب بأسلحتها البيضاء والنارية وتصنيع الإحساس بالقدم والزمن العتيق والتصوير السينمائى تحت الماء وفى الهواء، ورجال الخطر (الدوبليرات) مع نماذجهم الحقيقية أو المصنعة ، واستعمال الحيوانات حتى الكمبيوتر جرافيك المحدود استعماله فى أفلامنا حتى الآن وسوف يضم هذا الجزء فيلموجوافيا كاملة لأفلام المؤثرات الخاصة فى السينما المصرية شاملة الأفلام التاريخية.

وأرجو أن أكون قد وفقت وأعطيت هذا الفرع من الفن السينمائى حقه فى الكشف عن بواطنه وأهدافه .. وعلى الله قصد السبيل.

سعيد شيمى

٢- عن المبدع الأول

تقر جميع المراجع والكتب والأفلام الأرشيفية أن الفرنسى جورج ميلييس Georg-es Méliés هو أبو اختراع المؤثرات الخاصة السينمائية (الحيل السينمائية) . فقد كان صاحب ومخرج وممثل وساحر مسرح روبير هودينى Theatre Robert Houdini بباريس المتخصص فيما يمكن أن نسميه المسرح السحرى عن طريق تحريك الأشخاص والأشياء من شكل إلى آخر. فقد كان يحول الشخص إلى هيكل عظمى، ويخرج الأشباح والعفاريت من على خشبة المسرح أو من أعلاه وخلف الستائر ويستعمل المرايا لجعل الشخص شخصين أو فرقعة القنابل الدخانية ليخرج منها شيطانا وما تحمله هذه النوعية المسرحية من إبهار وتشويق.

لقد كان رجلاً متعدد المواهب، فبجانب أنه ساحر وصاحب مسرح كان كذلك ممثله الأول يقوم بالدور الرئيسى فى العرض، ومصمم كل حيله، راسما لمناظره فى الخلفية (رسم الديكورات المسرحية وتصميمها) ، وعلى قدر من فهم الميكانيكا حيث كان يصنع الآلات التى تقوم ببعض حيله على المسرح، مثل تحريك دمية ـ أو هيكل عظمى ـ بالخيوط وربطها بآلة ميكانيكية تعمل على ذلك. وكان رساما كاريكاتيريا يشكل أقنعة المسرح برسوم وأشكال غريبة، كما كان مصوراً فوتوغرافياً وملماً بعمليات الإظهار والطبع والمعمل الفوتوغرافى.

وكان ظهور السينماتوغراف على يد الأخوين لوميير فى عام ١٨٩٥ فى انتظاره، فلقد وجد هذا الرجل ضالته عندما شاهد عروضهما ، ووجد بغيته فى هذا الساحر الجديد، ففكر أن (السينماتوغراف)ستزيد من دخل و نشاط مسرحه السحرى الترفيهى ويمكن بواسطتها أن يكتسب جمهورا أكبر وإتقانا أكثر للخدعة.

حاول جورج ميلييس شراء آلة للتصوير والعرض من لويس لوميير بعشرة آلاف

فرنك، ولكن الأخير أفاده: أنه لا يرى شيئا من الأمانة فى بيع اختراع ليس له مستقبل تجارى!!

إلا أن ميلييس بحسه وبعد نظره وفكره وشكيمته الصلبة، حاول صنع آلة للتصوير والعرض، فى الوقت الذى وصل فيه إلى باريس روبرت بول قادما من لندن بعد جولة أوروبية لتسويق أجهزة وأفلام إديسون الأمريكية .

فقد ظهر جهاز البيوسكوب ـBioscope فى الولايات المتحدة الأمريكية فى نفس الوقت تقريباً مع السينماتوغراف للأخوين لوميير فى فرنسا، ولكن بينما تم فى فرنسا العرض جماهيريا فى صالة ـ ولهذا يؤرخ للسينما من العرض الأول الفرنسى ـ كان اختراع إديسون يعرض لكل فرد على حدة من خلال رؤيته من ثقب فى الجهاز، ثم قام بتطويره بعد ذلك للعروض الجماهيرية مثل الأخوين لوميير.

اشترى ميلييس من روبرت بول آلة للعرض فقط، وفى أوائل عام ١٨٩٦ افتتح على مسرحه فى بوليفار دى لنالين دارسينما هودينى، وكان ثمن تذكرة الدخول للفرد نصف فرانك.

وبهذا حقق ميلييس أحد طموحاته وامتلك آلة للعرض وأجر شرائط وأفلام غيره وعرضها، لكنه وجد أن الأفلام المعروضة مملة وبدأ الجمهور يعرض عنها لأنها مناظر بسيطة ، ولا تحكى شيئا مثيرا مثل مسرحه السحرى ، فحول آلة العرض إلى التصوير فهو ملم بالميكانيكا ـ وكان ذلك ممكنا في بدايات صناعة السينما، بل كان من السهل تحويل آلة التصوير إلى آلة للطبع كذلك ـ وبدأ يصنع أفكاره بنفسه ويتعلم . ويقول فى مذكراته:

«أقر هنا دون فخر ـ مادام كل الفنين يعترفون لى بذلك ـ أننى أنا الذى اكتشفت كل الطرق الموصلة إلى الحيل السينمائية، ولقد تبعنى كل المنتجين والمخرجين فى الطريق الذى سرت فيه. وقال لى أحدهم وهو مدير أكبر شركة سينمائية فى العالم (بالطبع وقتها) ، وهى شركة أفلام باتيه الفرنسية: «بفضلك أنت استطاعت السينما أن تستمر وأن تحافظ على وجودها وأن تصيب نجاحا لا مثيل له، فاستخدامك للمسرح، ولموضوعاته المتنوعة فى السينما قد منعها من السقوط، الذى كان من الممكن أن يحدث وبسرعة لو أن السينما استمرت فى تصوير موضوعات الهواء الطلق المتشابهة بالضرورة ، والتى سرعان ما يتعب منها الجمهور ويملها».

يقول ميلييس : «هل تريدون أن تعرفوا كيف جاءتنى لأول مرة فكرة استعمال

الحيل فى السينما؟؟ لقد جاءت بمنتهى البساطة، فقد كانت آلة التصوير التى استعملها فى بداية حياتى السينمائية بدائية جدا، وكثيرا ما كان شريط الفيلم بداخلها ينقطع أو يعلق بالتروس ويرفض الحركة، وقد حدث يوما أن توقفت الكاميرا عن الدوران وأنا أقوم بتصوير ميدان الأوبرا بباريس، وقد احتاج إصلاحها وإعادتها إلى الدوران دقيقة. وفى خلال هذا الزمن، تغيرت أوضاع المارة والمركبات بطبيعة الحال أمام الكاميرا. وحينما عرضت شريط الفيلم، وكان قد التحم فى النقطة التى حدث فيها القطع، رأيت فجأة سيارة ركاب تتحول إلى عربة موتى، ورجالا يتحولون إلى نساء. وهكذا، اكتشفت حيلة الاستبدال المعروفة بحيلة توقف الكاميرا عن الدوران، وبفضل هذه الحيلة البسيطة نفذت مجموعة من الأفلام السحرية سريعا، مثل: **«بيوت الشيطان»** و**«الشيطان فى الدير»** و**«سندريلا»**، وغيرها.

ونجاح هذا اللون من الأفلام ذات الحيل عملت على إيجاد طرق جديدة، مثل تغيير الديكورات عن طريق الاختفاء باستعمال خاصية معينة فى آلة التصوير والظهور والاختفاء والتحول التى يمكن الحصول عليها بتصويرها على خلفيات سوداء أو أجزاء معتمة فى الديكورات بالسواد، ثم التصوير على خلفيات بيضاء تم التصوير عليها من قبل، ولقد أعلن الجميع استحالة ذلك قبل أن يروها منفذة وتلك حيلة لا أستطيع شرحها فإن المقلدين لم يصلوا بعد إلى سرها الكامن».

ومازال الكلام لجورج ميلييس: «ثم جاءت بعد ذلك حيل الرؤوس المقطوعة وازدواج الشخصية ومشاهد يمثلها شخص واحد ينتهى بازدواجه، إلى أن يصبح هو نفسه عشرة أشخاص متشابهين يمثلون معا. وبعد خبرة ربع قرن فى مجال الحيل عشتها تقريبا فى مسرح هوديني للألعاب السحرية، أدخلت فى السينما الحيل الآلية والميكانيكية والبصرية وحيل السحرة، وباستعمال هذه الطرق المختلفة أصبح من الممكن اليوم تحقيق أشد الأشياء غرابة وأكثرها استحالة فى السينما.

ولم تقف طموحات ميلييس مخترع الحيل السينمائية عند حد، فاقتطع جزءا من حديقة منزله فى ضاحية مونتريل بالقرب من باريس عام ١٨٩٧، لبناء ستوديو سينمائى خاص بأعماله وصرف على إعداده ثمانين ألف فرانك ذهبى، وكان المبنى مستطيل الشكل ذا سقف هرمى مائل وجوانبه من الزجاج تبلغ مساحته ١٧ مترا × ٥ر٥ متر، ولقد صنع ميلييس فى هذا الأستوديو أهم أفلامه وخدعه، وكان هو المحرك الأساسى به: فهو يخرج ويمثل ويصور ويركب الفيلم ويصنع الخدع وينفذ

جورج ميلييس الرائد الفرنسى للحيل والخدع السينمائية







رسم إيضاحى رسمه جورج ميلييس لما يريد أن يصنعه لانفجار الرأس فى فيلمه، الرجل ذو الرأس المطاطية، ولقطات من الفيلم. ويلاحظ التشابه الكبير بينها وبين الرسم، وفى اللقطة جورج ميلييس نفسه ورأسه الضخمة على المائدة

الديكورات، وبالطبع تعاونه مجموعة فنية كبيرة من العمال المهرة. وشاركه ريولوس Reulos - أحد عماله وكان يعمل ميكانيكيا معه فى تحريك الأشياء على المسرح - فى اختراع آلة للعرض السينمائى وسموها الكنتوغراف وعرضها للتسويق مع ترويج أفلامه لإنشاء دور السينما، واتخذ شكل النجمة star رمزا لشركته وشعارا لأفلامه وهذا التقليد لم يكن معروفا كوقتنا هذا، وعندما أخذت أعماله تدر أرباحا أكبر عليه طور الخدع بعمل مزيد منها، واشترى بعد ذلك آلات للتصوير والعرض أكثر تقدما مما كان يصنعه مع ريولوس، من شركة ديمونى جومون Demeny Gaumont . كما كان الرائد الأول فى استخدام الإضاءة الصناعية فى التصوير السينمائى، فمن المعلوم أن الأفلام الخام الأولية كانت بطيئة الحساسية وتفتقد إلى الحساسية الطيفية لبعض الألوان وخاصة الحمراء، فقام بتصوير المغنى باولوص Paulus على مسرحه باستعمال المصابيح ذات الأقواس الكربونية شديدة التوهج ، لأن المصباح الكهربائى ذا الفتيلة التنجستين وقتها لم يكن قد بلغ حد الكمال ، فى توهجه ونصوعه.

بل يرجع إليه الفضل فى تقدم حركة الكاميرا إلى الأمام فمن المعروف أن فى هذه المرحلة الوليدة من تاريخ الفن السينمائى كانت الكاميرا ثابتة تسجل ما يدور أمامها ولا تتحرك، ولكن فى فيلمه **«الرجل ذوالرأس المطاطية»** تتضمن إحدى اللقطات حيلة نرى فيها رأس الرجل يتضخم إلى أن ينفجر، أى تقترب الكاميرا فى اتجاه الرأس لتكبر مساحته النسبية فى الصورة حتى ينفجر، وقد قيل إن هذه الحيلة - وأيامها كانت حيلة غريبة - تمت بتحريك الكاميرا نحو الرأس . ولكن وجد فى الرسومات التى تركها ميلييس رسم لهذه الحيلة، إذ يبين رجلا جالسا على عربة ذات عجلات وهو مختف فى ثوب أسود قاتم ماعدا الرأس، والعربة تنحدر على سطح مائل نحو الكاميرا، أي يتحرك الرأس إلى الكاميرا وليس العكس كما نفعل نحن الآن. وبالطبع أعطت تأثيرا عبقريا من رجل ابتكر حيلا كثيرة للتعبير عن فنه.

ولقد توسع ميلييس فى الأستوديو الخاص به، حيث ألحق به أقساما خاصة بتصنيع المنقولات وقطع الأثاث وتصنيع أدوات الحيل والمناظر (الديكورات) المرسومة أو المجسمة فى أحيان كثيرة، بل لقد طرأ على فكره تلوين بعض مشاهد الأفلام، لصنع تأثير متقدم للون فى السينما وإن كان لا أهمية له سوى إبهار المشاهدين، وكانت مدام توليليه تقوم بهذه المهمة. وكان يلون الديكورات والأثاث والملابس بالأبيض والأسود، لتجنب القصور فى الأفلام الخام وقلة حساسيتها لبعض ألوان

الطيف، فكانت أفلامه تحمل قدرا كبيرا من درجة التباين بين الأبيض والأسود والرماديات بفضل هذا التلوين. وكان يمزح على شكل ديكوراته وألوانها هذه، ويصفها بأنها ديكورات جنائزية.

وكان خيال هذا الرجل الرائد لا يقف عند حد ، فقد خاض فى مواضيع أفلامه أعماق المحيطات فى فيلم **«رحلة إلى الأعماق»**، والخيال فى **«الرجل ذو الرأس المطاطية»** أو فيلم **«رحلات جاليفر»** والأشباح والأطياف والمختفين فى أفلام مثل **«السيدة المختفية»** The Vanishing Lady ، **«الحصن المسكون»** The Haunted Castle وغزو القمر فى أهم أفلامه **«رحلة إلى القمر»** عام ١٩٠٢، بالإضافة إلى عشرات الأفلام التى تعتمد كليا على الموضوع الشائق والإبهار المرئى المبنى على إتقانه خدعا وحيلا قام بها سينمائيا لأول مرة فى تاريخ هذا الفن، وكانت وقتها تثير العجب .

وإذا كان السرد المرئى هو أحد سمات أفلام ميلييس وبعيدا عن التقدم الذى سيصنعه المونتاج فى الفيلم السينمائى بعد ذلك أو تقطيع المناظر المرئية إلى أحجام كلقطات ، إلا أن أعماله هى الفتح الحقيقى لفن السينما أو رواج التسلية الفيلمية إذا اصطلحنا على ذلك. وكانت نكسة الرجل حين باع ست نسخ من فيلمه «رحلة إلى القمر» إلى الولايات المتحدة الأمريكية، ليعلم بعد ذلك أن الفيلم يعرض هناك بمئات النسخ ويلاقى نجاحا منقطع النظير، ونظرا لأنه فى ذلك الوقت لم يكن هناك قوانين تنظم الملكية الفنية لهذا الوليد الجديد «الفيلم السينمائى»، لذا كسب المشترى الأمريكى من وراء ميلييس الكثير . وكانت شركة إديسون وثلاث شركات أخرى قد ساهمت فى طبع نسخ من الفيلم وتوزيعها لحسابها دون مراعاة أى ضمير أو حقوق للرجل الذى صنع هذا الفيلم بماله وفكره وفنه!.

ولقد حاول ميلييس إنشاء فرع لشركته «النجمة» فى الولايات المتحدة الأمريكية، ولكن مع بدء ظهور الاحتكارات الرأسمالية الكبرى فى هذه القارة، وخاصة فى مجال تجارة الأفلام وصناعتها، التهم حوت رأس المال الأمريكى الكبير ماله وجهده، ولم يبق له غير الديون والتاريخ ليعيش فى آخر أيامه فى دار للمسنين يصرف عليه اتحاد السينمائيين الفرنسيين.

وبفضل الرجل وقفت السينما الوليدة على قدميها ليس فى فرنسا وحسب، بل فى كافة بقاع العالم.

٣- المؤثرات الخاصة ، والأمريكانى!!

المؤثر الخاص فى السينما يقصد به أى ابتكار يصنع أو يوضع أمام الكاميرا أو بداخلها أو فى وسائل الطبع الأخرى البصرية والمعملية، ليسجل على الفيلم ويوحى بواقع مرئى جديد لا يمكن وجوده فى الوقت الحالى - الراهن - إلا عن طريق هذه الابتكارات ، سواء أكان ذلك فى الزمن الماضى، أم الحاضر أم المستقبل. أو للإيحاء بتدمير أشياء أو أشخاص ، أو خلق عالم خيالى غير موجود فى حقيقة الحياة أو صعب وجوده مع الحقيقة الحياتية اليومية.

ولقد تضافرت جهود العاملين فى المؤثرات الخاصة فى السينما لهذا الهدف الشامل ، وتعددت طرق الابتكار والحيل والتكنولوجيا والمعامل الفيلمية فى سبيل إنجاز أفضل السبل لإيجاد الحيلة - الخدعة (المؤثر) أمام المشاهد بطريقة تعطى إيحاء بالمصداقية المرئية . ولقد وصلت الحيل السينمائية فى زمننا الحالى إلى تكامل غاية فى الإتقان والجودة وفى تطور حديث، يمزج برمجة الكمبيوتر جرافيك مع التصوير السينمائى والتصوير الرقمى Digital . وقد يعتقد البعض أن كل مايوضع أمام الكاميرا للتصوير سواء داخل البلاتوهات أو خارجها فيه شىء من التصنيع والصنعة لأننا فى فن السينما دائما نقص ونسرد ونحاكى الواقع أو الخيال، وهذا حقيقى، ولكن ما أقصده بالمؤثرات الخاصة هو أن تكون الأشياء التى تصنع وتوضع أمام الكاميرا ذات طبيعة خاصة، فهى لا تحاكى الواقع فقط ولكنها تفرض واقعا مرئيا جديدا بوسائل تقنية مطلوبة للزمن والحدث والمكان. وهذا ماأقصده. وقد يعتقد كثير من القراء والمشاهدين ، أن الحيل السينمائية هى ابتكار بصرى فقط، وفى هذا خطأ كبير، فحيل البصريات هى جزء بسيط من مجموع أساليب الخدع السينمائية، ولذا فمن المهم أن تعرف الأنواع المتعددة للحيل بكل طرقها بداية من الرائد جورج ميلييس، وحتى دخول الساحر الجديد الكمبيوتر جرافيك. وهى تنحصر فيما يلى:

١- الحيل الخاصة باستعمالات الكاميرا السينمائية والزجاج والمرايا.
٢- الحيل الخاصة بالمعامل السينمائية التى تكون مسئولة عن مزج وطبع مزدوج وتصغير وتكبير وإضافة عدة صور بأحجام ومساحات مختلفة.
٣- حيل المناظر والإكسوارات والملابس.
٤- حيل الانفجارات والحرائق والطلقات النارية.
٥- حيل إصابات الأسلحة البيضاء والسيوف.
٦- حيل مؤثرات الطبيعة والكوارث.
٧- حيل استعمال الشاشات المساعدة والسلك المعلق والشاشة الزرقاء.
٨- مؤثرات الماكياج وحيله.
٩- حيل المونتاج.
١٠- مؤثرات المرشحات.
١١- اللقطة والإضاءة واللون.
١٢- حيل المجسمات والنماذج المصغرة والرسم.
١٣- استعمال البديل (الدوبلير) والدمية الميكانيكية المتحركة التى تعمل عن بعد.
١٤- استعمال الحيوانات الحقيقية والحيوانات المصنعة التى تعمل كذلك بوسائل ميكانيكيا.
١٥- التصوير تحت الماء وأحواض المياه والتصوير فى الهواء.
١٦- التصوير بطريقة اللقطة المستقلة لقطة لقطة (الرسوم المتحركة) والحركة المتقطعة.
١٧- حيل الرسم على الفيلم الخام نفسه.
١٨- حيل الكمبيوتر جرافيك فى بناء كل ما يخطر على البال الآن.

كل هذه الحيل تتجمع بعضها أو كلها فى لقطة ما لتعطى مصداقية مرئية جديدة على الشاشة تبهر المشاهد وتحبس أنفاسه.

كذلك نستعمل المؤثر الخاص فى تقليل التكلفة الإنتاجية، فتدمير نموذج لسيارة لاشك أقل تكلفة بكثير من تدمير سيارة حقيقية، ولكن هذه النظرية أصبحت قديمة فى فاعليات الإنتاج للسينما العالمية والأمريكية لاسيما فى ظل وسائل الإبهار المرتفعة التكاليف. وفى هذا تعتبر السينما الأمريكية هى الأولى فى العالم فى تكلفة

الخدع فى صناعة إنتاج الأفلام، ولقد أوصلها ذلك إلى مستوى متفوق للغاية، فهى تصنع كل ما تشتهيه العين والخيال وبكل حرية وتكلفة عالية، مادامت عروض هذه الأفلام تدر عائدا كبيرا جدا فى داخل الولايات المتحدة أولا، والعالم أجمع ثانياً.

وإذا كان ميلييس قد ابتكر الخدع فى فرنسا ، فإن الأمريكيين هم من استغلوا بحور الحيل والخدع بشكل كبير على مر السنين، فقد هيأت الولايات المتحدة منذ البداية ضاحيتى هوليوود وبيربانك فى مدينة لوس انجلوس للسينما وأفردت لهما الأستوديوهات ، وفى كل ستوديو يوجد قسم خاص للخدع. ولم تبخل ماديا أوتهمل مبتكرى الخدع، بل كانت تسهل هجرتهم وإقامتهم إذا كانوا غير أمريكيين ، ومما جعل السينما الأمريكية من البدايات تحتضن أهم خدع السينما وحيلها بعد استيعابها حيل ميلييس وتعبيرية الرعب ـ تجاوزا ـ فى ألمانيا ، أو هوس العفاريت والأرواح والأطياف فى سينما شمال أوروبا وبالذات فى السويد. ولا غرابة أن يكون كل ذلك قد أثمر هذا السيل الجارف من الإتقان والتقنية الجيدة والفنية لمجموعة الأفلام الأمريكية المبنية على الخدع المرئية، وما يحمل بعضها من مضامين نختلف معها لاسيما الفكرية والوطنية، ولكن نتفق معها على طول الخط فى جودتها الفنية المذهلة. وحتى لا يكون كلامى على إطلاقه، فإن فيلما مثل «**يوم الاستقلال**» Independence Day هو تحفة فنية بكل المقاييس فى الخدع وبأعلى المستويات، ولكن هو السم فى العسل بما يحمل من فكر صهيونى يسيطر على الأمريكيين أولا، وبما يحاول فرضه من أفكار غير صحيحة على العالم أجمع ثانياً عن طريق شبكة توزيع الفيلم الأمريكى العالمية، ومن هذه العينة الكثير. ولهذا ، فإن أفلام الإبهار .. وهى الطريق التى تسلكها أعمال الخدع السينمائية الأمريكية، تنقص أية دولة الآن فى العالم. حقا، ظهرت فى روسيا (الاتحاد السوفييتى سابقا) سينما بديلة، وكذلك فى دول الشرق مثل الهند واليابان وجنوب شرق آسيا ، ولكنها جميعا لم تكن تستطيع أن تقف أمام زحف الأفلام الأمريكية فى الحيل والخدع والتى هى فى أغلبها تدس السم فى العسل وتكون ذات أهمية فنية ومسلية على النطاق العام، فإن أمريكا التى هى بدون تاريخ ضارب فى القدم أو ثقافة عريقة بالنسبة لدول العالم القديم وجدت فى السينما وحداثتها مخرجا لها ، بل واستغلت كل تاريخ العالم لتغترف منه كما تريد وعلى حسب رؤيتها لهذا العالم وحضاراته. ـ لاحظوا تشويه تاريخنا فى الفيلم الكارتونى «**أمير من مصر**».

وإذا كانت الولايات المتحدة الأمريكية قد احتضنت فن السينما كفن جديد لدولة حديثة تجمع أهلها من المهاجرين من شتى الدول، على مبادئ واحدة أهمها الحرية والمساواة والديمقراطية وفى رؤية تجمعهم ونجحت فى ذلك ، بل فى تصدير هذه الرؤية إلى دول العالم أجمع ، وكذلك فإن روسيا ـ بانتصار الثورة الاشتراكية فى عام ١٩١٧م ـ قد تنبهت للدور الفعال للسينما وإبهارها وتأثيرها . ولقد قال لينين ، مؤسس الدولة وقتذاك: «إن السينما هى الفن الأهم للشعب الروسى ولنشر مبادئه السياسية الجديدة للمجتمع الاشتراكى الوليد»، سواء اتفقنا معه أم اختلفنا بعد فشل التجربة، فظهر جيل من السينمائيين الروس أثروا فن الفيلم وقتها بنظريات وطرق ابتكارية، كان لها أثرها البالغ فى إرساء قواعد الفن الرفيع للسينما، ومن هؤلاء المخرج سيرجى ايزنشتين وبودفكين وفيرتوف وغيرهم.

واستطاعت السينما الأمريكية عبور المحيطين الأطلسى والهادئ إلى العالم أجمع، فارضة الإبهار بشكل جميل سواء فى الديكورات الجميلة أو الحيل المبتكرة أو الخيال الجامح، وفى أفلام الحلم الأمريكية التى سيطرت على مشاهدى العالم أجمع. والسينما المصرية هى ابنة صغيرة للسينما الأمريكية وهذا ربما يغضب الكثيرين ولكن هذه حقيقة وإن اختلفت فى السنوات الماضية القليلة، واستطاعت السينما المصرية هى الأخرى أن تعبر صحاريها إلى بلاد المشرق والمغرب والجنوب العربى، فى فترة ازدهارها، وعشق إخواننا العرب هذه السينما المصرية لحبهم اللهجة المصرية والشخصيات والأغانى، والممثلين ، ولكنها لم تكن سينما مبهرة إلا فى حدود إمكانات سنتكلم عنها فى فصول هذا الكتاب.

إن الإبهار المرئى على الشاشة... وما لا يصدق هو أحد وسائل جماهيرية فن السينما، بل إن التشويق وحبس أنفاس الجماهير، سمة أحبها جمهور صالات العرض ، وحتى المعالجات الدرامية الاجتماعية والنفسية والرومانسية والبوليسية، وبدون هذه الحبكات المتقنة يصاب الفيلم بالفشل الجماهيرى، لذا وبطبيعة الشعب المصرى الساخر، فعندما تكون الخدعة فى الفيلم بعيدة جدا عن المصداقية ولكنها منفذة بجودة كبيرة يطلق عليها كلمة (أمريكانى)، وتعنى أن الكذبة الكبيرة على الشاشة صدقناها فقط لإتقانها، ولكنها فى الحقيقة لاتصدق ولاتعقل فى واقع الأمر، بل إنه فى الوسط السينمائى المصرى انتشرت كلمة تصوير(أمريكانى)، أى كاذب وغير حقيقى، عندما نحاول خداع أحد وإيهامه بأننا نصوره ولكن فى الحقيقة الكاميرا تدور بدون فيلم واللقطة لا معنى لها.

٤- الفيلم والخيال

يرى منظرو فن السينما، أن هذا الاختراع حين ولد فى السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر كان لا ينبئ بشىء ما فعال، أكثر من أنه أحد وسائل وآليات التسلية والملهاة ولا فائدة ترجى منه مستقبلا.

إلا أن أفلام جورج ميلييس فى السرد الروائى الخيالى ما جذب انتباه الجماهير والمشاهدين مرة أخرى للسينماتوغراف بعد انصرافهم عن أفلام الواقع المسجل فى عدة حلقات مسلسلة من إنتاج أفلام لوميير حيث كان التوثيق التسجيلى هو شاغله فى أغلب أفلامه، ودارت الكاميرا وسجلت هذا الواقع الوثائقى فى كافة أنحاء فرنسا ودول العالم ، ومن ضمنها مصر.

ولذا يقال بشىء به الكثير من التبسيط إن السينما فى حقيقة الأمر لها اتجاهان لا ثالث لهما. أولا: أفلام تخرج مضمونها من تسجيل الواقع أى السير على طريق لوميير ، وثانيا: أفلام تقص مواضيعها من الخيال وهو طريق ميلييس، وفى ذلك كثير من الصدق وإن اختلفت طرق السرد والإبداع واللغة المرئية وتطورها عبر قرن من عمر هذا الفن.

ولكن هناك حقيقة أكبر نبعت من حالة الصدق (السينى - فوتوغرافى) المرئى للصورة الفيلمية، فالسينما تنقل واقعا مصورا يحمل كل صفات الصدق واقعا غير كاذب، وهذا يجعل المشاهدين يرتبطون بمصداقية ما يشاهدونه ويعلمونه ويعايشونه.

وإذن فالصورة صادقة لا تكذب حقا، ولكنها بطرائق سردها وتنفيذ تدفقها أى توليفها - مونتاجها - وما تحمل من فكر يمكن أن تسير فى اتجاه قد يكون كاذبا أو مخادعا، أو - على أحسن الفروض - متجملا، بالرغم من صدق بناء الصورة من الناحية (السينى - فوتوغرافية) التى تحمل المصداقية المرئية، وصدق الرؤية أو كذبها

يتوقف على الغرض أو الهدف الذى صنع من أجله الشريط الفيلمى وضمير الصانعين له، وعلى رأسهم المؤلف ، ثم المخرج بالطبع صاحب اليد العليا فى هذا الصدق أو الكذب.

هذا الصدق المرئى ينطبق حاليا على الأفلام الوثائقية التسجيلية، وحتى هذه الأفلام ليست صادقة صدقا مطلقا، حيث إن اختيار اللقطة ومعالجة الحدث أو الموضوع تفرض بالضرورة واقعا حقيقيا ولكن ليخدم غرضا واتجاها ما، والأمثلة كثيرة ومتنوعة فى تاريخ هذا الفن. مثل أفلام تمجد الفاشية والنازية وبعد انتهاء الحرب العالمية الثانية وانهزامها استغلت فى السخرية من هتلر والفاشية والنازية، أو قلب الحقائق وترويج الأكاذيب فى الحرب الباردة فى الأفلام الأمريكية ضد دول الكتلة الشرقية وقتها ، أو إظهار الشرير دائما فى هذه الأفلام أسمر أو أصفر أو شرقى الملامح، إن لم يكن بصريح العبارة عربيا.

لذا، فما الصدق والكذب فى العمل السينمائى إلا نسبيان من حيث الغرض والمعالجة وضمير العاملين. ولكن الصدق (السينى - فوتوغرافى) المرئى شىء جوهرى فى إحساس الجمهور بالمصداقية فى السينما، فالحركة أوجدت هذه المصداقية بعد قرون من ثبات الصورة فى كافة أشكال الفنون المرئية التشكيلية ولذلك انجذب الجمهور لهذه المصداقية . إن الحركة هى أول نجاح شعبى حقيقى لسينماتوغراف لوميير.

ومن هذا نعلم أن ما هو خيالى فى السينما لايوجد إلا بواسطة واقعية الصورة (السينى - فوتوغرافية) وهى واقعية مرئية لا يمكن رفضها.

ويعرف القاموس السينمائى الأفلام الخيالية أو الخيال بـ (أن التصورات الخيالية (الفانتازية) Fantasy هى أى أثر فنى أو أدبى يتميز بخيال جامح، غريب الأطوار متحرر من قيود الشكل التقليدية. فيه صور وهمية عجيبة إلى حد أنها لا تصدق ولكنها تبهر الأنظار وتخطف الأبصار ولا تؤذى الحس أو الوجدان، أو ترتفع بالانسان فوق الواقع والحقيقة وتحلق به فى عالم الخيال والأحلام). ويعرف المصدر نفسه الفيلم الخيالى بأنه فيلم يعتمد على قوة الخيال وبراعة الحيل السينمائية، وهو يصور الأشخاص والأشياء والكائنات بما يخالف حقيقة وجودهم فى الطبيعة والحياة اليومية، وهو مأخوذ عن فكرة شاعرية أو فلسفية ما ، مثل : **«حلم ليلة صيف»** لشكسبير أو **«فاوست»** لجوته، أو حكايات سينمائية خرافية. مثل **«فرانكنشتين»** أو

«دراكيولا» وغيرها.

ولأن الإنسان بميوله وطبيعته خيالى يؤمن بالغيبيات والمعجزات، فقد جاء الخيال فى السينما على هواه، وعندما يكتب القصاص فإن ذلك طرح لملكات خياله، وعندما يؤلف كاتب السيناريو فإن هذه صورة لما يمكن أن يصبح عليه الخيال، وعندما يتعاون المخرج مع جميع فنييه فهذا لإظهار هذا الخيال بصورة محسوسة على الشاشة. وإذن ، فالعمل السينمائى هو خيال مطبق فى كل شىء ونحن صناع هذا الخيال، وكثيرا ما يقال عن السينما إنها صناعة الأطياف أو الأوهام، وهذا حقيقى حتى إذا كنا نتكلم عن واقع حقيقى مثل ما تعرضه اتجاهات الأفلام الواقعية، لكنها فى حقيقتها أطياف تحاول تصنيع الواقع وإعادته أو محاكاته.

ولكن مايهمنى الآن ويدخل فى متن هذا الكتاب هو أفلام الخيال بالمفهوم المعروف قاموسيا والتى تندرج تحت الفانتازيا وأفلام الخيال العلمى والمستقبليات، وكثيرا ما تنبأ أدب الخيال ومعه بالتالى سينما الخيال بأشياء ظهرت بعد سنوات، مثل غزو القمر والفضاء وريادة أعماق المحيطات أو حتى استنساخ الحيوان، وربما البشر مستقبلا ، وبالتالى كان وجود الحيل السينمائية فى هذه النوعية من الأفلام ضرورة فنية لأنها تسخر لنا رؤية جديدة وتعطيها مصداقية (سينى - فوتوغرافية) يصدقها المشاهدون وهذه هى عظمة السينما الخيالية وحاليا بالذات حين وصلت إلى آفاق من الإتقان والجودة والإقناع.

ولكن أين الأفلام المصرية من هذا؟ وأين بدأت وماوضعها الآن؟ وهل هناك أمل قريب أن تخطو مع السينما العالمية فى هذا المجال، أم أصبحت أفلامنا الخيالية تاريخا غير قابل للتطور؟

وأحب أن أضيف للإيضاح أن أغلب أفلامنا العربية التى بها غناء هى نوع من الفانتازيا ، وبشكل ارتضيناه وأحببناه كشعوب شرقية ولكنه بالطبع بعيد عن المعالجات ذات السمات الواقعية، حتى إن كثيرا من أفلام المخرج صلاح أبو سيف التى نطلق عليها واقعية نجد بها غناء. ولقد استبعدت هذه النوعية من الأفلام فى كتابى، بالرغم من أنه يمكن أن نصنفها علميا تحت مصنف الفانتازيا ، لأن هذه الأفلام كانت نوعية سائدة بحيث يمكن أن نقول ، إن الفيلم المصرى فى فترة زمنية معينة كان يجب أن يكون به غناء ورقص وبار وابن الأكابر الطيب أو الشرير الذى تنوع من استيفان روستى إلى فريد شوقى إلى محمود المليجى، وكان هذا هو

السائد فى كل الأنواع من المعالجات التى يزخر بها الإنتاج السينمائى المصرى، بالذات فى فترة الأربعينيات والخمسينيات والستينيات.

ثم يبقى السؤال فيما يلى ما الخيال الذى كانت الأفلام المصرية تجد فيه المساحة الواسعة، والنسيج الكبير لإنتاجها على مر السنين؟ وإذا استثنينا الأفلام الغنائية ، نجد أن أهم الموضوعات التى بها خيال فى السينما المصرية تتبلور فيما يلى:

١- خيال مبنى على تصادف وجود الشبيهين.
٢- خيال من الحكايات والأقاصيص الشرقية وألف ليلة وليلة.
٣- خيال الأحلام والتنويم المغناطيسى وما بعد الموت من ميتافيزيقا العفاريت والأرواح، وما إلى ذلك.
٤- خيال الرعب والمسوخ (فرانكنشتين/ الرجل الذئب/ دراكيولا)، أسوة بأفلام الغرب، وإن كانت فى قالب كوميدى.
٥- خيال مرتبط بعلم النفس والأمراض النفسية.
٦- خيال مرتبط بالتراث الفرعونى وغموضه وطلاسمه.
٧- خيال علمى مرتبط بغزو القمر والقنبلة الذرية والأجسام المشعة.
٨- خيال (فانتازى) يخلط بين مشاكل الواقع فى الحياة المعاصرة، وحلول وإيحاءات لامعقولة يمكن أن نقول إنها سيريالية.
٩- ثم أخيرا الأفلام التى تعيد محاكاة التاريخ، وهذا الخيال مرتبط بتجسيم مظاهر هذا التاريخ من ديكورات وملابس ومكياج ومظاهر ذلك الزمن الماضى.
١٠- خيال مرتبط بالبحث عن الكنوز فى الأرض والماء وخلافه.

وسواء أكان الإنتاج كبيرا أم متواضعا فى نوعية انتاج هذه الخيالات فى الأفلام المصرية، إلا أن وسائل صنع المؤثرات الخاصة كما هى لم تتطور بل كانت تطوع لخدمة ذلك فى حدود إمكانات صناعتها.

٥- الإرهاصات الأولى فى بلادنا

لا أستطيع التاريخ للبداية الحقيقية لإرهاصة أول الأعمال الفيلمية التى اعتمدت فى بعض أحداثها على المؤثرات الخاصة أوالخيال فى الأفلام المصرية، ففى بدايات الإنتاج الروائى المصرى لا يتضح مما كتب أو قرأنا أى شيء يدل على استعمال خدعة ما فى التنفيذ، كما لا يوجد أى من أصول هذه الأفلام فى وقتنا الحالى.

بحلول عام ١٩١٧م، أنشئت الشركة الإيطالية للإنتاج السينمائى بالإسكندرية (سيتشيا) كأول شركة تعمل فى مصر فى إنتاج الفيلم السينمائى الروائى، وأنشأت الاستوديو والمعمل الخاصين بها، ويظهر باكورة أعمالها فى العام نفسه بفيلم روائى متوسط الطول باسم **«نحو الهاوية»** إخراج إكسيليو وتصوير أمبرتو ميلافاسى دوريس ودافيد كورنيل وتمثيل نيني كونستانتينو ومدام دوريس، وعرض هذا الفيلم فى سينما شانتكلير بشارع محطة مصر بالإسكندرية، ثم أعقبها عام ١٩١٨م إنتاج فيلمين آخرين لنفس المجموعة الفنية، هما **«شرف البدوية»** و**«الأزهار الميتة»** وللأسف، لا نعرف مضمون هذه الأفلام وإن كانت من عناوينها تدل على معالجتها لموضوعات اجتماعية، أو كما قال المخرج محمد كريم فى مذكراته إن الشركة الإيطالية كانت تهتم بإنتاج تراث «ألف ليلة وليلة» عموما، ولكننا لا نعلم علم اليقين، هل هذا تم فى هذه الأفلام أو أنها كانت تصور موضوعات عصرية كما علمنا من مذكرات كريم وتمثيله دور عسكرى شرطة فى أحد الأفلام . إلا أن أول الأفلام المصرية اللافتة للنظر والمحتمل أن يكون قد اعتمد فى بعض أحداثه على المؤثرات الخاصة، ولاسيما مؤثرات الكاميرا - سيتم شرحها بعد ذلك - فهو فيلم **«خاتم سليمان»** الذى ظهر عام ١٩٢٢م من إخراج ليونار لاريتشى - وهو أصلا مصور - ومن تصوير ألفيزى أورفانيللى، وفى بعض المراجع يسمى الفيلم **«الخاتم السحرى»**

أو **«خاتم الملك»** . وهو من تمثيل الممثل الكوميدى فوزى منيب وأفراد فرقته، وهو فيلم مضحك من فصل واحد، واحتمال وجود الخدع يرجع إلى اسم الفيلم «الخاتم السحرى». وفى اعتقادى ، أنه اعتمد على حيلة الظهور المفاجئ والاختفاء المفاجئ، وهى من الحيل البسيطة التى اخترعها جورج ميلييس من توقف الكاميرا ودورانها فقط، وكانت معروفة هذه الخدعة وانتشرت مع رواج أفلام ميلييس ذات الخدع الكثيرة واحتضان السينما الأمريكية والأوروبية أسلوب الخدع المصورة، والكتابات المختلفة التى ظهرت فى المجلات الفنية فى الخارج عن كيفية صنع هذه الخدع.

وتحمل أوراق تاريخنا أن الأستاذ محمود خليل راشد خريج مدرسة المعلمين العليا عام ١٩١٧م، قد أسس صرحا علميا لتعليم السينما والخدع السينمائية للمصريين فى عام ١٩٢٤م تحت مسمى «تعلم السينما بالمراسلة»، حيث أنشأ معهد العلوم والاختراعات الحديثة بالمراسلة، وكان يدرس ١٥ منهجا مختلفا فى العلوم المختلفة ومنها السينما، بل ألف كتابا باسم «فجر السينما» تضمن منهج الدراسة التى يتلقاها الطالب . ومايهمنا هنا ما يخص الخدع والحيل السينمائية التى درسها الأستاذ محمود خليل راشد فى معهده، وطبقها بعد ذلك فى الفيلم الوحيد الذى أنتجه من إخراجه عام ١٩٣٢م باسم **«مصطفى أو الساحر الصغير»**. ولقد اشترك شخصيا فى تصوير خدع الفيلم مع المصورين الرائدين محمد بيومى وألفيزى أورفانيللى، ويشرح فى البابين الثانى والثالث من كتابه أهم غرائب الخدع ، وهى:

- نظرية الصور المتحركة.
- عرض الصور المتحركة.
- الفانوس السحرى.
- تصوير الصور.
- تصوير الحرائق.
- التصوير من النماذج والرسوم.
- تصوير الحيوان.
- تصوير الأمطار والعواصف.
- الصور الملونة.
- السينما فى السفن الفضائية (يقصد بها الطائرات والمناطيد)
- المناظر الممكنة والصور المستحيلة.


الرائد المصور السينمائى
الفيزى أورفانيللى


الرائد المصور السينمائى
محمد بيومى فى شبابه

- غرائب الصور المتحركة (ويشرح فيه وسائل تنفيذ أربع عشرة خدعة سينمائية).

ومن الأهمية بمكان أن ننظر بشكل متأن لتجربة هذا الرجل الوحيدة فى السينما وما أضافه جهده فى مجال الخدع والحيل، وخاصة أنه رجل علم فهو خريج قسم العلوم والكيمياء والطبيعة ونحن نعلم جميعا أن السينما هى نتاج اندماج علوم الكيمياء والميكانيكا والفيزياء بما تشمل من الضوء وخصائصه والبصريات بأنواعها، وفى دراسة مفيدة للغاية حققها الدكتور أسامة القفاش ونشرت فى كتاب «حلقة البحث الثانية لتاريخ السينما العربية الصامتة» أثناء انعقاد مهرجان القاهرة السينمائى الدولى عام ١٩٩٥، نجد معلومات فضفاضة عن هذا الفيلم الملىء بالحيل والخدع طبقها راشد. وتحت عنوان : فيلم **«الساحر الصغير»** يكتب القفاش:

«كان اهتمام الدكتور محمود خليل راشد بالعمل العام كبيرا، ومن خلال هذا الاهتمام أخذ يطور فى علاقاته بالجمهور. ولما كانت السينما شغله الشاغل منذ فترة بعيدة وقد ذكر فى «سنية فتاة الإسكندرية» أول رواياته عام ١٩١٢م استخدام السينما كوسيلة لمكافحة المجرمين، قرر أن يقوم بتأليف وإنتاج وإخراج فيلم **«مصطفى أوالساحر الصغير»**، وقام أيضا بالتمثيل فيه مع ابنه مصطفى كامل راشد بطل الفيلم، واعتمدت فكرة الفيلم على الخيال الجامح الذى تميز به الدكتور راشد فى أعماله الفنية، باعتبار أنه قام بإعداد فيلم سابق اسمه «جامنداس زعيم السحرة» عن جامنداس كبير السحرة وزعيمهم فى الهند، حيث يسافر إليها مصطفى ووالده ويتعرفان إلى جامنداس الساحر وعلى حياة السحرة فى الهند».

يقرر الدكتور راشد أن يكون فيلمه الجديد **«مصطفى أو الساحر الصغير»** استكمالا للحدوته السابقة، مع ربطها بواقع المجتمع المصرى فى ذلك الوقت وتوصيل القيمة الاجتماعية التى يريد الدكتور راشد تقديمها للناس من خلال القصة، وهى قيمة محاربة الخمر والمخدرات وبيان ضررهما على الفرد والمجتمع.

الفيلم كما تقدمه إعلاناته فى ذلك الوقت للجمهور، بعنوان : «مصطفى أو الساحر الصغير» موسيقى غنائى ، ٦ فصول ، ٢٥٠٠ متر ، ٢٥٠ ممثل وممثلة، بطولة مصطفى كامل راشد(جاكى كوجان المصرى) . تأليف وإخراج محمود خليل راشد، إنتاج معهد العلوم والمخترعات الحديثة (قسم السينما) بإشراف على أحمد على عضو الجمعية الفوتوغرافية ببريطانيا العظمى، مدير المعهد حسن خليل راشد، الفيلم إنتاج سنة ١٩٣٢.

تبدأ قصة الفيلم حيث زار مصطفى ووالده بلاد الهند، وكانا يسيران في سفح جبال همالايا، فشاهدا أحد قطاع الطريق يحاول أن يطعن بخنجره شيخاً كبيراً، هو جامنداس زعيم السحرة في تلك البقاع، فحالا بين اللص ومايريد . وكان جزاؤهما من جامنداس أن علم مصطفى فنون السحر، بعد أن أخذ عليه عهدا ألا يستخدم قواه السحرية في الشر.

وبعد أن عاد مصطفى إلى مدينة الإسكندرية أخذ في كل مناسبة صالحة يبدي قواه السحرية، مستعينا بها على إغاثة البائسين الملهوفين، وإرشاد الأغرار الضالين.

وفي ذات يوم عثر مصطفى برجل متهتك اسمه بهلول افندي، يعاقر الخمر ويجالس الغانيات، فأخذ في زجره ونصيحته ، وحدثت لمصطفى وبهلول حوادث فكهة طريفة، ولم يرجع بهلول حتى أدت به الخمر إلى السجن فالمستشفى ، وحل أخيرا ضيفا في مستشفى المجاذيب.

وشفى بهلول من جنونه وهرب من المستشفى ، ولكنه لم يقلع عن ضلاله ، فعاد يشرب الخمر ويشم الكوكايين. وفاجأه مصطفى في ساعة من ساعات سكره فأخذ يعيد الكرة في نصحه، ويصور له بطريقة مؤثرة محسوسة ما تؤدي إليه الخمر والمخدرات من الفاقة والجنون والمرض والموت.

وفي النهاية تاب بهلول توبة نصوحا، فأعاد إليه مصطفى بقواه السحرية كرامته التي ذهبت بها الخمر والمخدرات والنساء.

قام ببطولة الفيلم عدد كبير من الممثلين، منهم أحمد السدودي وملكة جمال. وقام بتصوير جزء من الفيلم محمد بيومي أحد رواد السينما المصرية وأكمل تصوير الفيلم ألفيزي أورفانيللي المصور السينمائي الشهير. تم تصوير الفيلم بالإسكندرية، حيث صورت مشاهد الهند بصحراء فيكتوريا، وبقية المشاهد الخارجية عند طاحونة سيدي بشر، والمشاهد الداخلية في فيلا الدكتور راشد بمحرم بك.

ويذكر الدكتور راشد عددا من الخدع التي قام بتنفيذها في الفيلم ، مثل:

الجمجمة الحية التي تتكلم، تحول الرجل إلى قط، العمود الذي ينهض مطيعا إشارة الساحر الصغير، الأسماك التي تقفز من البحر إلى يد الساحر، سيارة الساحر تسير من تلقاء نفسها، الساحر يقلب سيارة موتوسيكلا ثم دراجة، الساحر يستنجد بالجان على البوليس، كأس الخمر تطير من يد بهلول إلى الساحر، الخمر تخرج من معدة بهلول، والكوكايين يقفز من حذاء بهلول إلى يد الساحر.



مصطفى نجل محمود كامل راشد وبطل فيلم «مصطفى أو الساحر الصغير»

والفيلم تتضح فيه التقنية المتميزة وحرفية العمل السينمائى، التى تدل على أن الدكتور راشد كان واعيا بكل فنون العمل السينمائى . حيث نرى فى الصورة جودة عالية للتكوين داخل الكادر، ونجد أيضا حركة للكاميرا متميزة من الناحية الفنية ومن ناحية استخدامها فى التأثير الدرامى، ويمكن أن ندرك ببساطة مدى تجاوز الدكتور راشد للمألوف وقدرته على الابتكار فى استخدامه للحيل السينمائية وفى استخدامه لجميع أنواع اللقطات بمهارة عالية، مع توظيفها دراميا لخدمة الحدث بشكل ربما نفتقده فى أوقات أحدث من هذا الوقت.

هذا الادراك المتميز للفن السينمائى يذكره الدكتور راشد نفسه عندما يتحدث عن أسباب انتشار الصورة المتحركة ، فيقول:

(١) انتشارها لايتوقف على فهم الكلام، ولذا يفهمها الأمى والأصم والزنجى كما يفهمها سواهم. فالمشاهدون يفهمون الحوادث من حركات الممثلين وأفعالهم.

(٢) الإنسان، طفلا كان أو رجلا، متوحشا أو متمدينا، مغرم بالصور لأنها تحمل عنه عناء التفكير الذى هو ضرورة لفهم الكلام أو الكتابة، فالصور المتحركة كالطعام المهضوم والقصص كالطعام الذى لم يهضم بعد.

(٣) الأجرة التى يدفعها المتفرج زهيدة، وذلك لأن الشريط السلبى الواحد يطبع مئات الأشرطة الإيجابية التى تباع أو تؤجر لعرضها فى أنحاء العالم، وهذا يقلل ثمن الشريط.

(٤) روايات السينما تمثل الحياة أصدق تمثيل ومناظرها منقولة عن الطبيعة.

ويقول راشد عن آليات وتنفيذ الخدع السينمائية والتى استخدمها فى فيلمه «الساحر الصغير»:

«ويستعان على إبراز المناظر الغريبة بوسائل شتى، نذكر منها: النماذج ، وتغيير سرعة الآلة اللاقطة، واتجاه الدوران، والأشرطة الاحتياطية، والطبع المزدوج، ويذكر أمثلة عن كيفية استخدام هذه التقنيات، فيقول:

(١) الأشرطة الاحتياطية : إذا حدث حريق مثلا أوفدت شركة السينما مصورا لالتقاطه فى أوضاع مختلفة، وتحتفظ بالشريط لإدماجه فى رواية تتطلب منظرا لحريق، ومثل هذا فى اصطدام القطارات وغرق البواخر والمظاهرات وسقوط المبانى.

(٢) النماذج: فى تصوير سقوط قد يعمل نموذج دقيق صغير للبناء يشبهه من كل الوجوه ويصنع من الورق المقوى أو الخشب الرقيق، وعند التصوير يقرب من الآلة فيبدو عند العرض كبيراً.

(٣) تغيير سرعة الآلة: فعند القفز من قطار مثلا يكون القطار سائراً ببطء وآلة التصوير تدار ببطء كذلك، وبطء القطار يمكن الممثلين من القفز بسهولة، وعند عرض الفيلم بسرعته المعتادة يبدو القطار سائراً بسرعة عظيمة . ويفيد هذا فى المناظر الكوميدية مثل مستشفى المجاذيب فى فيلم «الساحر الصغير»، وينتفع بها أيضا فى المشاجرات.

(٤) تغيير اتجاه إدارة الشريط داخل الكاميرا: هناك آلات خاصة يسهل تغيير سرعتها واتجاه دورانها ، وهذه الآلات تصلح لتصوير منظر قفز السمك من الماء مثلا وغيره من مناظر «الساحر الصغير» وسواه من الأفلام المبنية على الخداع السينمائى.

(٥) الطبع المزدوج: فمن المهم للسينمائى أن يعرف المناظر التى يمكن تصويرها والتى يستحيل تصويرها . وكثيراً ما تعرض مناظر مدهشة يجدها الإنسان بمثابة المستحيل، وتصنع هذه المناظر بما يسمى بالطبع المزدوج أى تنقل الصور على شريطين مختلفين، ثم يطبع مافيهما على شريط ثالث كما تنقل الصورة من الزجاجة السلبية إلى الورق الحساس فى التصوير المعتاد.

وأحيانا تنقل على الشريط الواحد سلسلتان من الصور، فيصور الرجل على انفراد وهو يسير مبتعداً عن الصورة وأمامه ستارة سوداء، ثم يوضع الشريطان أحدهما فوق الآخر ويطبعان على الشريط الموجب.

هذا الادراك عند راشد لفن السينما وطبيعته وحرفيته، جعله قادراً على تقديم سينما متميزة تحتل الصورة فيها مكان الصدارة، وتعد العنصر الرئيسى فى توصيل الرسالة للجمهور.

ويعد تأسيسه لمعهد العلوم والمخترعات وفرع السينما به أحد البدايات الحقيقية لصناعة السينما، وتحويلها إلى حرفة وعلم له معاهد لتدريسه.

وتتجلى علاقته بالتقنية الغربية والنقل عنها، فيما قدمه من خدع وآليات وتنفيذ هذه الخدع فى الفيلم، بيد أن الملاحظة الجديرة بالاعتبار هنا هى أنه يطور ما ينقله ويضيف إليه ويبدع فيه، بما يخدم واقع المجتمع العربى. أى أنه لا يكتفى بمجرد

الانبهار بالغرب، بل ينقل عنه وينتقى فقط مايفيد، مع الوضع فى الاعتبار الملاءمة من الناحية التقنية ومن الناحية الاجتماعية والإنسانية، أيضاً الحرص على النفع العام، مع عدم الإخلال بالإبداع الفنى... ونجد تركيبة شديدة فى بناء السيناريو الذى قام الدكتور راشد بتأليفه. فالقصة تبدأ بالدكتور راشد مع ابنه مصطفى يجلسان فى حديقة المنزل مع بعض الأصدقاء ويبدأ الدكتور راشد فى سرد قصة مصطفى مع السحر وكيف استخدمه لمحاربة المخدرات، ثم يقوم بعمل استرجاع (فلاش باك) ليحكى قصة رحلتهما إلى الهند وكيف قابلا زعيم السحرة وأنقذاه فعلم مصطفى السحر جزاء له على معروفه. وهنا، يضع راشد فى السيناريو قيمة توريث الخير والحرص على النفع العام، فالساحر يأخذ على مصطفى عهدا بألا يستخدم السحر إلا فى الخير.

هذا البناء الأسطورى يجعل الخيال ينطلق وتتداعى دلالات الرموز المستخدمة عند المتلقى (الجمهور) ، فيحدث اتصال مؤثر من بداية الفيلم ليبدأ الجمهور نفسه المشاركة فى الرحلة إلى الهند.

ثم يقطع هذا السرد بفلاش باك آخر فى زمن سابق على الرحلة ليصف لضيوفه، كيف كان بهلول بلطجيا يرهب الجميع، وبعدها يعود إلى الهند فيصف الحيل التى علمها الساحر لمصطفى، ثم يقطع الاسترجاع ويعود إلى الزمن الحالى للسرد فنشاهد أحد الضيوف يعلن عدم تصديقه للسحر فيقوم مصطفى ووالده ويصطدمان ببهلول ويرهبه مصطفى بالسحر. ثم استرجاع آخر داخل هذا الاسترجاع يوضح كيف أدمن بهلول الخمر وكيف تعرف إلى الراقصة الحسناء التى أغوته، ثم عودة إلى بهلول مرة أخرى مع مصطفى ليعلن توبته.

ونلاحظ أن ثمة قطعا مترددا أى جيئة وذهابا بين خط بهلول وتأثير الخمر عليه وخط الساحر وقدرته على مساعدة البشر وفعل الخير ويحدث تضفيرا للأحداث فى النهاية مع التقاء الخطين. وهكذا ، ونحن إزاء بناء مركب محكم ومستويات زمنية متعددة منطلقا من حدوتة داخل حدوتة ، حتى يجد المتلقى نفسه يسبح داخل بحر من الأحداث الدرامية المتشابكة وداخل حبكة فنية وبناء للسيناريو يجعل الأحداث - على كثرتها واختلاف زمنها - مترابطة إلى حد بعيد.

ونلاحظ أن هذا التركيب الأسطورى يشابه كثيرا تركيب وبنية القصص الشعبى فى ألف ليلة وليلة مثلا أو الملاحم الشعبية مثل أبو زيد الهلالى أو سيف بن ذى يزن

وحمزة البهلوان وغيرها. حيث التفرع والتوازى وتلاقى الخطوط وتشابك البناء من أهم مميزات تلك القصص.

إن هذا الإطار الفنى الأسطورى يدعم الحدث لدى المتلقى ويجعله جزءا منه، على عكس المعتقد، بل إنه يشرك المتلقى فى الحدث ويجعل الأسطورة جزءا من نسيج حياته، وهذا يدل على عمق فهم راشد لمعنى الواقعية المتجاوزة. فالواقع عنده ليس فقط لصور الحياة اليومية والتى يقدم لنا منها الكثير كما فى مشاهد البحر والميدان وحياة الصيادين ، ولكنه أيضا الحلم والقدرة على التخيل وببساطة القدرة على الأمل.

وميكانزم الدراما عنده يعتمد بشكل أساسى على قيمة حاكمة تدفع الأحداث وهى قيمة الإيمان . فالبلطجى المتجبر على قوته وسطوته لايؤمن بشىء ولا حتى بالخمر التى يتعاطاها ، ومن ثم فقدرته على الفعل محصورة فى عضلاته أو فى الوجود المادى فقط. أما الولد الصغير مصطفى ، فقيمة الإيمان بالله ورغبته فى فعل الخير والتأثير فى الآخرين تجعل قدرته على الفعل متجاوزة لوجوده المادى ولحجم جسده الصغير، بل تطلقها فى آفاق ممتدة بلا حدود، ومن ثم يستطيع أن يفعل وأن يؤثر ويغير» وينتهى هنا كلام الدكتور أسامة القفاش.

ولقد صاحب عرض الفيلم دعاية كبيرة تقول: أول فيلم جمعت فيه غرائب السينما ومبتكراتها ، كما يؤكد أنه أول فيلم مصرى فى تصويره، مصرى فى إخراجه، مصرى فى تمثيله . ولقد كانت هذه النزعة الوطنية لكل ماهو مصرى ممتدة من ثورة العرابيين عام ١٨٨٢م حتى هذا الوقت للتفريق بين كل ماهو وطنى وماهو غريب أجنبى. ولقد نشأ هذا التعبير بداية من اندلاع الثورة ووطنية أشخاصها أنفسهم ، إذ كانوا يذيلون أسماءهم بكلمة مصرى، مثل : عبدالعال حلمى باشا المصرى، أحمد عرابى باشا المصرى ، على فهمى باشا المصرى، حتى يكونوا مختلفين عن الأجانب من الأتراك والشركس والأرمن والأرناؤوط.

وبالطبع ، ليس صحيحا أن فيلم **«مصطفى أو الساحر الصغير»** هو أول فيلم أنجزه مصريون ، كما يقال ، إذ إن الرائد السينمائى محمد بيومى كان قد سبق محمود خليل راشد فى أفلامه الأولى.

ولقد لاحظت فى كتاب الأستاذ أحمد الحضرى عن «تاريخ السينما فى مصر من عام ١٨٩٦ إلى ١٩٣٠» وفى سياق الكتاب عن فيلم «ليلى» لعزيزة أمير عام ١٩٢٧ ،

أن أحد النقاد قد كتب عن الفيلم « ساعة أن كانت تهذى فى مرضها فى منزل رؤوف بك، حيث كانت تتوالى عليها أشباح الماضى». وهذا المكتوب هل أفسره على أنه نوع من الطبع البصرى المزدوج على الفيلم أو المزج أو بعض خداع الاستوديو؟ الحقيقة، ليس هناك شيء مؤكد، حيث لا تتوافر أو توجد نسخة من هذا الفيلم حتى الآن.

وتحمل لنا أوراق التاريخ كذلك عن الإرهاصات الأولى أن فيلم **«فاجعة فوق الهرم»** عام ١٩٢٨ لمخرجه إبراهيم لاما، قد يكون استخدم فيه البديل(الدوبلير) أو سقوط دمية، وكما أن خدع الكاميرا التى تستعمل فى الحيل قد وجدت بدايات لها وطريقا مع البعثات العائدة من ألمانيا ، وخاصة مثل الفنان نيازى مصطفى فى الإخراج والتصوير والمونتاج، والفنان ولى الدين سامح فى المناظر والديكور، لأن هذين الفنانين من الرعيل الأول الذى درس فنون السينما فى ألمانيا وفرنسا عقب الحرب العالمية الأولى. وإذا كان الأول قد علم خبايا خدع الكاميرا أو بالمفهوم السائد وقتها «علم البصريات السينمائى»، فإن الثانى قد تفوق فى هندسة المناظر والرؤية التشكيلية... ولكن لم يظهر نشاطهما إلا بعد وجود ستوديو مصر على الخريطة، حيث كان حجر الزاوية فى الأسلوب العلمى فى الإنتاج والطريق الصحيح لاقتصاديات سينمائية مبنية على قاعدة علمية فنية (مصنع) وعروض مضمونة (دور عرض) ومستمرة، وهو ما ينقصنا الآن للأسف... ومازالت تسير عليه هوليوود بتفوق وحتى الآن.

كان لنيازى مصطفى وولى الدين سامح ريادة فنية أعقبت بعض البدايات التى خطت من قبلهم، مثل المخرج أحمد جلال الذى كان قد أخرج فيلما من نوع الإنتاج الكبير ذى الديكورات التاريخية والمجاميع باسم **«شجرة الدر»** عام ١٩٣٥ من تمثيل وإنتاج السيدة آسيا داغر . أو تواجد المخرج إبراهيم لاما بفيلم المغامرات البدوية والفروسية **«معروف البدوى»** عام ١٩٣٥ فقد كان الأخوان لاما من السينمائيين المحبين لأفلام المغامرة والضرب والحركة. من بداية نشاطهم السينمائى عام ١٩٢٧ فى فيلم **«قبلة فى الصحراء»**.

ونجد استعمالا مقبولا لمؤثرات الحرائق فى فيلم **«معجزة الحب»** عام ١٩٣٠ من إخراج إبراهيم لاما وكذلك استعمال الماكياج المتغير لتنكر شخصيات فى أفلام مثل **«أنشودة الراديو»** عام ١٩٣٦ إخراج المصور توليو كياريني ، و**«بنت الباشا المدير»** عام ١٩٣٨ إخراج أحمد جلال.

وليكون باكورة إنتاج ستوديو مصر **«وداد»** الذى عرض عام ١٩٣٦ إخراج فريتز كرامب مثالا لفنية المناظر التاريخية والمجاميع، وهو من إبداع ولى الدين سامح مهندس المناظر.

وليبقى بعد ذلك المحور الجديد الذى حركه المخرج نيازى مصطفى والمصور محمد عبد العظيم ومعه مصطفى حسن وأحمد خورشيد ومناظر ولى الدين سامح فى فيلمه **«سى عمر»** عام ١٩٤١ عن وجود شخصيتين متشابهتين فى اللقطة نفسها، وبالرغم من طرافة الفكرة أيامها وحداثتها ، إلا أنها كانت الشيء الساحر فى السينما بكل المقاييس، حيث إن وجود الشخص نفسه فى اللقطة يعتبر قمة الخدع التى نهلت منها السينما المصرية بعد ذلك عشرات الأفلام.. وهذه الخدعة هى من خداع الكاميرا.

حتى يفجر نيازى مصطفى قنبلته عام ١٩٤٤ بفيلمه **«طاقية الإخفاء»** بتصوير مصطفى حسن ومناظر حبيب خورى الذى لاقى نجاحا منقطع النظير، فى اختفاء الأشخاص وظهورهم حين يرتدون الطاقية فوق رؤوسهم ... وهذه الخدعة هى كذلك خدعة ميكانيكية للكاميرا بالاشتراك مع المعمل السينمائى، وسنتكلم عن ذلك تفصيلا.

٦- المؤثرات الخاصة المستعملة فى الأفلام المصرية .

انحصرت المؤثرات الخاصة المستعملة فى الأفلام المصرية طوال هذه السنين فى مؤثرات معينة اغترفت منها السينما فى عدد كبير من الأفلام، ولكنها للأسف لم تتطور إلى الأفضل بعد ذلك لاعتماد الإنتاج فى مصر على التكاليف البسيطة والمتوسطة فى الغالب والكبيرة نسبيا فى بعض الأعمال القليلة ، وفى حدود الإمكانات المصرية وسوق توزيع الفيلم المصرى بالدول العربية والمتذبذب فى أحيان كثيرة بتذبذب السياسات بين الحكومات العربية. ولم يكن عندنا ـ كما أوضحت ـ خطة معينة فى أى ستوديو خاص، أو حتى بعد دخول الحكومة فى الإنتاج السينمائى ـ بعد التأميم ـ يكون هدفها تطوير هذا النوع من الفن المرئى ومعايشة تطوره العالمى، ولهذا انحصرت المؤثرات الخاصة فى حدود ضيقة للغاية لا تخرج عن تطور تاريخ هذه المؤثرات فى السينما الأجنبية حتى عقد الثلاثينيات من القرن العشرين، واعتمدت هذه المؤثرات على مجهودات أفراد ، سواء فى مجال التصوير أو المعمل أو الإخراج أو الديكور ، وفى القليل من الأفلام لأشخاص تغلب عليهم الهواية ومجتهدين ، أمثال محمود خليل راشد أو غيره من المحبين للفن السينمائى.

ولقد ارتبط نجاح المؤثرات الخاصة فى الأفلام المصرية فى أغلب الأحيان ، وبخاصة فى فترة الأربعينيات والخمسينيات ، بنجاح نوعيات معينة من الأفلام المعتمدة على الكوميديا وجماهيرية نجومها وازدواج الشخصية الواحدة المنحصرة بين الخير والشر، أو ظهور الأطياف والعفاريت والجان ، أو اختفاء الشخص والشىء.. أى الفانتازيا الكوميدية، ولا مانع من بعض الرعب، وبعض المبالغات المرئية فى هذه الأفلام . كما كان لتقديم الأغانى فى الأفلام نصيب من استعمالات بعض المؤثرات ، مثل وسيلة «العرض الخلفى» التى انتشرت بانتشار الأفلام الغنائية،

وإمكانية تصويرها داخل الاستوديوهات وعدم الخروج إلى الأماكن الطبيعية إلا فى أضيق الحدود، وبالتالى أصبحت خدعة العرض الخلفى ذات أهمية قصوى للأغانى ابتداء من أغانى ليلى مراد وفريد الأطرش حتى عبد الحليم حافظ.

ولقد تطورت الديكورات التاريخية لفترة زمنية كانت تكاليف الديكورات داخل الاستوديوهات مقبولة فى حدود ميزانيات الأفلام، ولكن انحصر هذا التطور تماما فى السبعينيات والثمانينيات والتسعينيات ، حين أصبحت الأفلام التاريخية نادرة ـ إن لم تكن منعدمة ـ للزيادة المذهلة فى التكاليف، سواء فى الخامات أو العمالة أو الإيجارات . حتى إننا قد نذهل حين نجد أنه طوال العقد العاشر لم يظهر من الأفلام إلا فانتازيا تعتمد على التاريخ فى موضوعها وإن كان فيلما مهلهل الشكل والمعالجة وهو فيلم **«رسالة إلى الوالى»** إنتاج ١٩٩٨، وفيلما **«المهاجر»** و**«المصير»** بتمويل فرنسى. ونجد رواجا كبيرا فى الثمانينيات والتسعينيات لنوعية أفلام الحركة التى تعتمد على الضرب والمبالغات فى معارك الأفراد وطرائق تصادم المركبات وانفجارها أو تحطيمها ، ولقد أوجد هذا الرواج بالضرورة الاعتماد على البديل المتمرس الفاهم (الدوبلير) أو رجال المعارك والمخاطرين منهم... كما كانت مؤثرات الخدع الخاصة بالطبيعة من أمطار وخلافه محدودة للغاية، بينما كانت أعمال النماذج المصغرة فى حدود المطلوب وتطورها محدودا بإصرار من يعملون فى الأفلام على تنفيذها بشكل لائق، وخاصة من الفنيين المسيطرين على العمل أمثال المخرج أو المصور أو مهندس المناظر أو المنتج . فى حين أن خدع الماكياج لم تتطور بشكل ما ولم تصل إلى ما وصل إليه فنانو الماكياج بالخارج ، بينما ظهرت مؤثرات خاصة جديدة مثل التصوير تحت الماء ودخول الكمبيوتر قليلا فى بعض خدع الأفلام، وإن لم يكن كما يحدث فى الأفلام الأجنبية .

ولقد اتخذت منهجا فى هذا الكتاب بأن أعرض أنواع الخدع المستعملة فى السينما المصرية، ثم أتخذ فيلما أو أكثر كمثال لهذه الخدعة وأقوم بشرحها وتحديد توظيف المؤثرات التى برع العاملون فى صنعها ومامدى تأثير ذلك على دراما الحدث بالفيلم، هذا فى حدود اجتهادى ورؤيتى وثقافتى وليس المقصود أبدا أن أفضل فيلما عن آخر أو أميز عملا عن غيره، بل هدفى الأساسى أن أضع مرجعا لهذه النوعية من الأفلام تفيد وترشد من يريد أن يستزيد مستقبلا وحتى لا يضيع تاريخ السينما المصرية مع الأيام، وهذا ما شجعنى من قبل على تسجيل «تاريخ التصوير

السينمائى فى مصر» فى كتاب سابق ، وأكرر أنى أجتهد ولكل مجتهد نصيب، وربما يجد أحد بعد ذلك تفصيلة أو معلومة لم تصلنى فأرجو أن يغفر لى.

ويمكن حصر المؤثرات الخاصة التى تواجدت فى صناعة الأفلام المصرية فى هذه الحقبة من الزمن من بين المؤثرات التى سبق ذكرها من قبل، وهى:

١- مؤثرات الكاميرا السينمائية ، وآلات تصوير العناوين (التترات).
٢- مؤثرات المعمل السينمائى.
٣- مؤثرات داخل البلاتوه (عرض خلفى - زجاج - مرآة - رسومات).. وخلافه.
٤- مؤثرات تحريك الجماد.
٥- مؤثرات الديكور والإكسسوارات والملابس. وتحطيم الأثاث والزمن.
٦- مؤثرات النماذج المصغرة والمجسمات بالحجم الحقيقى.
٧- المؤثرات الخاصة بالطبيعة : عواصف - مطر - رعد - ثلوج.
٨- مؤثرات الماكياج.
٩- مؤثرات المونتاج.
١٠- مؤثرات اللون والإضاءة والحركة والزاوية والعدسات والمرشحات.
١١- مؤثرات الأسلحة النارية والمتفجرات والحرائق.
١٢- مؤثرات الأسلحة البيضاء والسيوف والسهام.
١٣- استعمال رجال الحركة والمعارك والدوبليرات الدمى (رجال الخطر).
١٤- استعمال الحيوانات وما شابه ذلك.
١٥- التصوير تحت الماء ومؤثراته والتصوير من الهواء.
١٦- مؤثرات الشاشة الزرقاء المحدودة أو الكروما التليفزيونية.
١٧- مؤثرات الكمبيوتر المستخدمة بشكل محدود للغاية حتى الآن ولكنها فى تقدم ملحوظ .

ومن الضرورى أن يتوافر فى استخدام المؤثرات الخاصة عدة حقائق يكون لها الأثر البالغ على المشاهد ، وهى:

١- أن يكون استعمال المؤثر متقنا وكأنه حقيقى ولا يمت بأية صلة للصنعة أو الخدعة أو الحيلة. فمصداقية المؤثر هى السبب الأساسى فى نجاحه ، سواء أكان هذا المؤثر بسيطا أم مركباً حقيقيا أم خياليا.

٢- أن يكون استعمال المؤثر مفتوحاً لملكات الخيال اللامحدودة، فلا يقف أمام المؤثرات فى السينما شىء يمكن أن نقول عليه غير ممكن التنفيذ.
٣- أن يكون المؤثر مبهراً فى سياق عرضه.
٤- أن تكون التكلفة المادية لتنفيذه مقبولة، وغالباً ما يستعمل المؤثر الخاص فى الأفلام لتقليل النفقات، فلا يمكن مثلا أن تحرق عمارة ولكن يمكن أن تحرق نموذجا مصغراً(ماكيت) للعمارة ، وهكذا.

٧- كيف تعمل السينما .. نظرية الرؤية البشرية والحركة .

وقبل أن أخوض فى هذه الحيل، أحب أن أوضح أشياء خاصة بنظرية الرؤية للعين البشرية وبالتالى نظرية السينماتوغراف نفسها، وماتقوم به آلة التصوير (الكاميرا) وبعد ذلك آلة العرض فى دور السينما، ربما كان هذا معروفا للسينمائى، ولكن فى كتاب مثل هذا سيقرؤه الجميع أفضل الإيضاح. فالسينما خدعة مرتبطة بخاصية وهبنا الله إياها فى عيوننا، فحين ننظر لأى شىء، تتكون صورة هذا الشىء داخل عيوننا فى الجزء المسمى الشبكية. وهى عبارة عن شاشة صغيرة جدا داخل مقلة العين خلف عدستها مكونة من مجموعة من الأنسجة والخلايا الحساسة للضوء والألوان، وتحتفظ هذه الشبكية بالصورة وتنقلها بفحواها إلى مخ الإنسان فى نفس لحظة الرؤية، وعندما تستقبل الشبكية صورة ثانية، تبقى الصورة الأولى قليلا جدا بفضل استمرار الرؤية persistence of vision، قبل أن تتلاشى بحلول الصورة الثانية، أى أن العين تستقبل الصورة المرئية صورة.. صورة... وبقاء الصورة الأولى قليلا مع حلول الصورة الثانية فوقها، يستشعر الإنسان ويرى حركة الأشياء فى الطبيعة والحياة. واستغل مخترعو السينما هذه الخاصية الربانية وجعلونا نرى الصورة المصورة بالكاميرا وبنفس خاصية الرؤية هذه مع اختلاف كل صورة عن الأخرى اختلافا طفيفا ، وهو ما يشعرنا بحركة الأشياء . فإذن الحكاية فى حقيقتها صور كثيرة ثابتة تجرى بحركة سريعة متقطعة على شريط الفيلم، ومن حركتها السريعة واحتفاظ عيوننا بالصورة قليلا بعد إختفائها وقبل حلول الأخرى، نشعر بالحركة ونشعر وكأن الحياة قد دبت فى هذه الصور الثابتة أصلا، والمتحركة فى واقع رؤيتنا لها بنظام السينما . وقد وجد العلماء أن مرور ١٦ صورة فى الثانية الواحدة فى عصر السينما الصامتة كان كافيا لعرض الحركة الطبيعية، وعندما

استجد تسجيل الصوت بعد ذلك على الشريط السينمائى إلى جانب الصورة دعا ذلك لأن تصبح السرعة ٢٤ صورة فى الثانية ، وذلك أثناء التصوير بالكاميرا، أو العرض على الشاشة بآلة العرض.

فكل شىء متحرك على الشاشة هو فى الحقيقة صور فى حقيقتها الفردية ثابتة، ولكن بالظروف الحركية الميكانيكية للشريط داخل آلة التصوير ثم بعد ذلك داخل آلة العرض يمنحنا هذه الخاصية بأننا نرى الصور متحركة على الشاشة.

من هنا نستنتج أن الحركة المتقطعة لانسياب الفيلم داخل الكاميرا وتعريض الشريط صورة.. صورة، وبقاء الرؤية بالعين، هى أهم الأسباب التى بنيت عليها نظرية السينماتوغراف ، وأن الكاميرا ـ هذا الصندوق الأسود المعتم ـ تحمل بداخلها هذه الحركة الميكانيكية التى تجعل هذه الظروف ثابتة. وتكون وظيفة العدسة فى الكاميرا هى تركيز وتحديد وتصغير الصورة على الفيلم، ووظيفة العدسة فى آلة العرض هى تركيز وتحديد وتكبير الصورة على الشاشة بعد وضع مصدر ضوئى قوى خلف هذه الصورة الشفافة لتعرض على شاشة كبيرة ، أى أنها عدسة خاصة ناشرة للضوء على مساحة الشاشة.

وبالتالى فالإعتام داخل الكاميرا هو أحد الركائز الأساسية لجودة التعريض الفوتوغرافى للشريط من خلال الشعاع الناقل داخل الكاميرا مرورا من العدسة، وكذلك الإعتام فى دار السينما هو الآخر ضرورى حتى تظهر الصورة على الشاشة فى أبهى نصوع بدون تداخل أى ضوء شارد مشتت لها . فنحن نعرض صور الأطياف ونصنع من الخيال معايشة ومن المعايشة واقعا، وكما يقال دائما فإن الضوء هو روح السينما وبدونه لا توجد هذه السينما. ولأن الكاميرا فى تصويرها وآلة العرض فى عرضها هى وسيط محايد يتحرك بوسيلة ميكانيكية فى نقل الصور المتحركة، فهذه الوسيلة المحايدة ساعدت على ظهور حيل سينمائية تقوم بها الكاميرا بشكل فى غاية البساطة كما اكتشفها جورج ميليس.

ولأن السينما تعرض نتائجها المصورة على شاشة ذات مساحة باعية مستطيلة بنسبة ٣ : ٤ ومحددة بإطار وماداخله تتحكم به كأطياف ، فإننا ملزمون بذلك الإطار دائما، وهذا بالتالى حدد لنا نوعا من الخدع . ولأن الصورة لها عمق وتكوين وظل ونور وفى الوقت نفسه هى شفافة ، فهذا ساعد على إتقان حيل الكاميرا.

٨ - الكاميرا الساحرة..وعفاريت المعمل..

والحيل داخل البلاتوه.

بعد مشاهدتي وتقديمي لهذه الأفلام من الناحية الفكرية الاجتماعية والدرامية، وجدت أنها تقريبا تشترك جميعها فيما يمكن أن نسميه بساطة الفكرة وكوميديا الأنماط ، فأغلب هذه الأفلام أبطالها من ممثلي الكوميديا يشترك معهم نماذج كاريكاتورية الأداء، مثل الطالب الغبي المتخلف نوفل في فيلم **«سلامة في خير»** نوفل أو أطفال يتصرفون بحكمة العقلاء مثل الطفل في فيلم **«سر طاقية الإخفاء»** أو علماء بغير كامل قواهم العقلية يخلقون من التراب ذهبا مثل محمد عبد القدوس في الفيلم ذاته. ودائما نجد الأنماط الطيبة ساذجة ومطحونة وفقيرة(نجيب الريحاني - إسماعيل يس - عبد المنعم مدبولي - فؤاد المهندس ..إلخ) ، بينما نجد العكس في الأنماط المحنكة الشريرة التي تحيك التآمر وتتسم بالدهاء (إستيفان روستي - توفيق الدقن - فريد شوقي..إلخ) . ولقد خلقت هذه الأنماط المتضادة دراما بالضرورة ، ولكنها كانت في إطار تركيبة مجتمع طبقي أصلا تسيطر على مقدراته إقطاعية زراعية وبرجوازية مكتبية للأفندية في المدن وفلاحين بسطاء في القرى والنجوع، فأصبحت بعض هذه الأفلام هدفها لعنة مجتمع الأغنياء مثل **«لو كنت غني»** أو **«المليونير»** الذي ينظم حياته الفقير شبيهه، وأصبحت سينما مخدرة يغني فيها محمد عبد الوهاب «ما أحلاها عيشة الفلاح» الذي يعيش على الماء الملوث وتأكل الأمراض في جسده ولايملك شيئا حتى الأرض التي يزرعها. كانت الأفلام والسينما بشكل ما تعبر عن ذلك حتى في إطار إبهارها وضحكها، وكان هدفها الأول التسلية حتى إذا كانت تعطي في النهاية تلك النصائح الساذجة المخدرة في حقيقتها . كانت المؤثرات



لقطة من فيلم «سلامة في خير» يبدو فيها محمد كمال المصري «شرفنطح» وصفا المتخلف وعمر الحريري إلى اليسار.

الخاصة في الأفلام المصرية تحمل النجاح بما تحمله من سحر الحيل، أو بمعنى أكثر دقة سينما (لعبة الساحر) تقدم للمشاهد حلولا ترضيه وتقول له وهي تضحكه، كل شيء على مايرام وتصنع له معجزات مرئية . وبالطبع اختلف ذلك جزئيا في مراحل التطور الاجتماعي والسياسي الذي حدث للمجتمع بعد ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢م، ولقد ظهر ذلك سينمائيا ولكن ليس مباشرة، بل بالتدريج حتى في المؤثرات الخاصة.

وفي الجزء الآتي سنتعرض للمؤثرات الخاصة بالكاميرا السينمائية وما يمكن أن يضاف حولها من طرائق في المعمل السينمائي والبلاتوه وهي الحيل التي استعملت في أغلب الأفلام المصرية. وتندرج تحت مسمى الحيل البصرية.



اسماعيل يس واستفان روستي من انماط الساذج الطيب والداهية الشرير

«خاتم سليمان» و«عروس النيل»

التصوير ثم الإيقاف.. ثم التصوير مرة أخرى .

هذه الحيلة السينمائية استغلت كثيرا فى بدايات الأفلام المصرية وهى خدعة بسيطة للغاية، فعندما تسجل الكاميرا منظرا ما مثلا وليكن لأهرامات الجيزة ثم نوقف التصوير ولا نحرك الكاميرا - قيد أنملة - ونضع أمام الأهرامات رجلا، ثم نعيد استمرارية التصوير ، فناتج المحصلة النهائية لذلك بعد لصق اللقطتين أننا نرى الأهرامات وفى اللقطة نفسها نجد الرجل ظهر فجأة فى مكانه أمامها. معنى ذلك أننا نستطيع خلق لعبة سحرية ، بأن نغير أماكن الأشياء ونظهر أشياء جديدة فجأة فى اللقطة أو نخفيها فجأة، وهذا ما حدث فى أفلام ، مثل **«خاتم سليمان»** الذى ذكر من قبل، و**«عروس النيل»** للمخرج فطين عبد الوهاب وتصوير على حسن والذى نأخذه كمثال متقدم لهذه الحيلة، ولماذا متقدم؟ لأنه أولا بالألوان وهذا خلق مشاكل كثيرة كما سنرى وكما حكى لى مصوره، ثانيا: معمل جديد فى مصر للألوان غير منضبط فنيا بعد وهذا أول فيلم روائى يتم تشغيله به، ثالثا: الخروج بالحيلة هذه إلى أماكن حقيقية مثل مدينة الأقصر ومعابدها وهذا يتطلب سرعة شديدة فى وضع المتغيرات فى اللقطة حتى نحافظ على شكل الظل والشمس كما هى فى اللقطة وبعد إيقاف الكاميرا وزرع الشىء الجديد.

ولقد حكى لى مدير التصوير على حسن عن خدع هذا الفيلم وتنفيذه لها، وبالطبع تتنوع الخدع المستعملة فى الفيلم كما سنعرف بعد ذلك . ولكنى أتكلم عن هذه الخدعة البسيطة التى كان يمكن أن تضع لبنى عبد العزيز فجأة على المكتب ، أو أسفل عمود فى معبد الكرنك، تجعلها تختفى فجأة من مكتب المهندس رشدى أباظة



فيلم «عروس النيل» من أفلام خدع الكاميرا

وهكذا، ولا ننسى أن على حسن هو الأخ الأصغر لمدير التصوير مصطفى حسن، أحد أعمدة الخدع البصرية فى السينما المصرية. كان جل مشاكل تصوير هذا الفيلم الألوان، فقد كان اختيار الألوان التى تظهر الحدث مهماً جداً ، فيجب أن تكون متنافرة مع الخلفية ولا يسيطر عليها أى لون متقارب فى مكان ظهور الشىء وفى معبد الأقصر، وكان هذا أول مرة تتم فيها مثل هذه الخدعة فى السينما المصرية وفى مكان خارجى طبيعى، أمكن السيطرة عليه حتى تتم فيها مثل هذه الخدعة وأمكن السيطرة على زمن تغير الحدث ، بأن يتم تجهيز ما يوضع فى اللقطة الثانية بجانب الكاميرا بحيث إنه بمجرد انتهاء اللقطة الأولى تدخل لبنى عبد العزيز فى مكانها مع الإكسسوارات مباشرة وبهذا لن يكون ظل الأعمدة قد تحرك بعد وتمت المحافظة على المنظر كما هو... وكانت المشكلة دائما الخوف من ظهور طائر عابر أو قطة أو كلب يتحرك.

وبهذه الحيلة السهلة يمكن تحويل الممثل من بنى آدم إلى حمار ، أو طائر أو قرد وهو ما كان يحدث فى الأفلام كثيرا.

آه آه من الشبيهين .

التصوير مع حجب جزء من اللقطة ثم إرجاع الفيلم وحجب الجزء المصور والتصوير على الجزء المحجوب الأول

فى عام ١٩٤١، ظهر فيلم **«سى عمر»** للمخرج نيازى مصطفى، ولقد أحدث هذا الفيلم ضجة كبيرة فى وقتها لظهور الممثل الكوميدى نجيب الريحانى بشخصيتين فى الفيلم . إحداهما لرجل بسيط ، والأخرى لرجل غنى. وكان وجود نجيب الريحانى فى الشخصيتين الشبيهين فى لقطة واحدة تجمعهما من أسباب نجاح الفيلم على المستوى الشعبى ونجاحا لنيازى مصطفى.

وهذه الحيلة يتم صنعها بحجب تعريض جزء من نيجاتيف (السالب) الصورة أثناء التصوير ، بحيث لايتعرض للضوء ويبقى محافظا على كل صفاته الفوتوغرافية الخام، ويمكن أن يكون الحجب هذا على عدة أشكال وفى عدة قطاعات من الصورة، فيمكن حجب أجزاء رأسية حتى أكثر من منتصف الصورة أو أجزاء أفقية بنفس الطريقة.

وبعد تصوير اللقطة الأولى التى قام فيها الممثل بشخصية الصعلوك مثلا فى الجهة اليسرى من الكادر، نوقف التصوير ولا تتحرك الكاميرا والإضاءة - قيد أنملة - ويتم إرجاع الشريط الفيلمى مرة أخرى إلى بدايته فى إظلام تام داخل الكاميرا ، ونحجب الجزء المصور، أي الذى تم تصويره وهى الجهة اليسرى من الكادر مثلا، ونترك الجهة اليمنى للتصوير الجديد، ويحضر الممثل نفسه وقد ارتدى ملابس الرجل الغنى ويقف عند علامة المكان المحدد داخل البلاتوه أمام شخصية الممثل الصعلوك

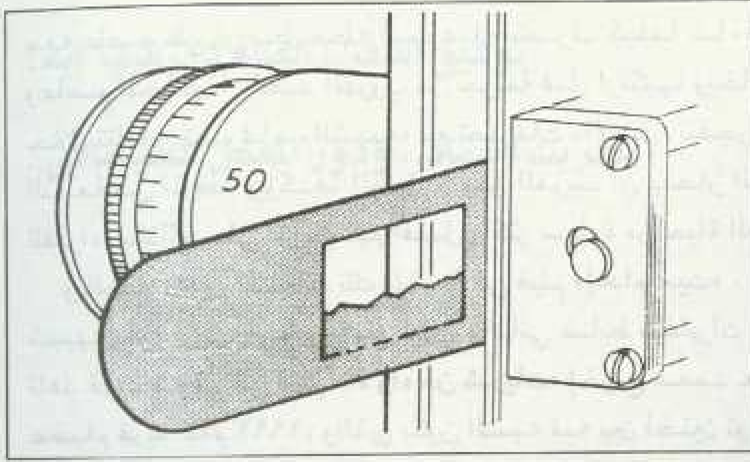
ويتم التصوير.

ويمكن كذلك أن تحجب جزءاً خاصاً من اللقطة كما حدث فى فيلم **«نادية»** لسعاد حسنى، من إخراج أحمد بدرخان وتصوير وديد سرى عام ١٩٦٩، إذ جعل الحاجب فى منتصف أسفل الصورة فى جزء الأريكة التى تنام عليها سعاد حسنى.

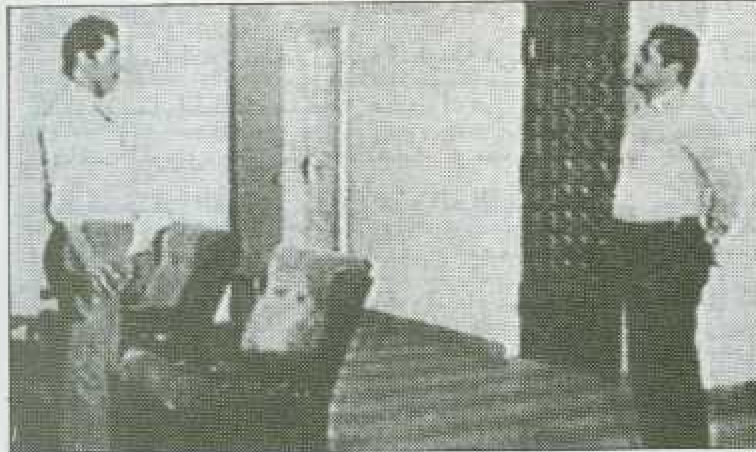
وتوجد عدة محاذير مهمة فى هذه الطريقة، منها أن يتطابق مكانا نهاية الحاجبين فى الجهتين، بحيث لايحدث فراغ بينهما، أو يزيد حجب أحدهما عن الآخر فى مساحة الصورة. وهناك كاميرات مجهزة خصيصا لذلك مثل الكاميرا دوبريه الفرنسية، وميتشيل الأمريكية اللتين كانتا متوافرتين فى الاستوديوهات المصرية.

وحتى يحدث نوع من التزامن والحركة بين الشخصيتين، فإنه يدار صوت الشريط الأول ويقف مساعد المخرج مكان الممثل فى الجزء الأول المحجوب ويتحرك صامتا مثلما حدث فى اللقطة، حتى يضبط الممثل فى المرحل الثانية فى التصوير حركته ونظرته. وبعد تحميض الفيلم، تظهر صورتان للشخص نفسه فى الكادر تمثلان شخصيتين مختلفتين فى الملبس والطباع والحركة. ويجب أن نحترس ألا تتحرك الكاميرا بتاتا وأن تكون الإضاءة ثابتة المصادر، وألا تدخل حركة إحدى الشخصيات فى النصف الخاص بالشخصية الأخرى المحجوبة، أو يتداخل كلام الشخصيتين على بعضه البعض. وبالطبع، عندما لا تنجح اللقطة ويظهر بها أى عيب يعاد عملها مرة أخرى، ويراعى فى خلفية الصورة أن تكون مظلمة قليلا وأن يكون خط التماس بين النصفين من الحاجبين فى منطقة فاصلة فى تكوين الصورة، مثل باب أو ركن حائط أو أى شىء لايلفت النظر. وبالطبع، يجب الاحتراس من تحرك الظلال مثل الأشخاص تماما. وفى الغالب كانت أغلب هذه اللقطات فى وضع ثبات أكثر منها فى وضع متحرك. وقد نهلت الأفلام المصرية من هذه النوعية وتوالت الأفلام. ولقد قمت بتصوير فيلم من هذه النوعية وهو فيلم **«إعدام ميت»** إخراج على عبد الخالق وسيناريو إبراهيم مسعود عام ١٩٨٥ بنفس الطريقة.

وفى كتابه عن إسماعيل يس بمناسبة تكريمه فى مهرجان القاهرة الدولى الحادى والعشرين عام ١٩٩٧، يقول الأستاذ محمد عبد الفتاح عن فيلم **«المليونير»** إخراج حلمى رفلة وتصوير محمود نصر ومناظر أنطونيو بولوزوس وانتاج عام ١٩٥٠، وهو من هذه النوعية من الأفلام، ما يلى: «تقوم قصة الفيلم على فكرة وجود «الشبيه» لشخصية مليونير - عاصم الاسترلينى والشبيه هنا المونولوجست جميز الذى اتفق



مكان وضع الحاجب خلف الكاميرا السينمائية



من فيلم «إعدام ميت» لمحمود عبد العزيز الشبيهين فى الفيلم ضابط المخابرات المصرى والجاسوس



من فيلم «فتوة الناس الغلابة» أول فيلم تستعمل فيه حيل الكروما التليفزيونية فى اختفاء الأشياء وظهورها

معه عاصم على أن يحل محله أسبوعيا ويتصرف كيفما شاء فى قصره وأملاكه، وعاصم يلجأ لهذا بقصد الهروب من جريمة قتل ارتكبها ويخاف أن تكتشف ومن خلال تناقض تصرفات «الشبيه» مع تصرفات «الأصل» تتفجر المواقف الكوميدية النابعة من الموقف ويؤكدها الحوار . ومن الغريب أن ينحاز الفيلم إلى بيع الوهم للفقراء، بالتأكيد على أن حياتهم أفضل وأكثر سعادة من حياة الغنى والثراء».

وبالطبع ، حين استغلت تلك الخدعة فى فيلم **«إعدام ميت»** ، أصبح الصراع بين شبيهين أحدهما جاسوس لإسرائيل ، والثانى ضابط مخابرات . أو كما ظهرت مع ناهد فريد شوقى فى فيلم **«آه وآه من شربات»** إخراج محمد عبد العزيز وتصوير عصام فريد عام ١٩٩٢، والذى يكون الشبه فيه بين أختين توأم خطفت إحداهما وهى صغيرة وأصبحت لصة، والثانية محترمة تعيش حياة رغدة.

ويمكن بالطبع استغلال هذه الطريقة فى كثير من الحيل الأخرى التى شاهدناها كثيرا، مثل اختفاء شخص متحرك فى الصورة وهو يمشى حين يدخل فى مكان الحاجب الموجود فى مكان اختفائه، أو نصور شخصا غطت بودرة العفريت قدميه فقط فتختفى القدمان ، ففى هذه الحالة نحن نحجب مكان القدمين ونصور بنفس الأسلوب والطريقة مع إضافة المزج المعملى الذى سنعرف سره بعد ذلك، لتكون النتيجة النهائية أن الرجل يتحرك وقدماه مختفيتان . ويستغل كذلك هذا الحجب فى كوب الماء الذى يشربه الرجل المختفى ، حيث يكون الكوب المتحرك فى حافة الحاجب وبالتالى يسكب الماء خارج التصوير وهكذا، وكثيرا ما تدخل عدة طرائق فى صنع المؤثر البصرى حتى نصل إلى النتيجة المنشودة.

وهذه الحيلة من الحيل التى أحدثت رواجاً تجارياً مستمراً لعدد كبير من الأفلام، وإذا أخذنا فقط إسماعيل يس كممثل كوميدى محبوب نجد أنه مثل أربعة أفلام من هذه النوعية، هى **«المليونير»** عام ١٩٥٠ ، و**«العمر واحد»** عام ١٩٥٤ ، و**«اسماعيل يس فى الطيران»** عام ١٩٥٩ ، و**«زوج بالإيجار»** عام ١٩٦١.

توفيق الدقن: العلبة دى فيها إيه؟

تحريك الجماد.. ودور المعمل السينمائى .

بادئ ذى بدء، نحن أمام حدث مهم فى تاريخ المؤثرات الخاصة فى الأفلام المصرية، فقد شهد عام ١٩٤٤ عرض فيلم باسم **«طاقية الإخفاء»** من إخراج نيازى مصطفى وتصوير مصطفى حسن ومناظر حبيب خورى ومن تمثيل محمد الكحلاوى وبشارة واكيم وتحية كاريوكا.

وقصة الفيلم عن المعلم عباس السمكرى الذى يظن أن المال هو سر سعادة الإنسان، فيعثر على طاقية الإخفاء وينال كل ما يتمنى بواسطتها ، ويعرف الخيانة والغدر فيمن يحيطون به عندما يغتنى، ولم يجد من يعطف عليه بعد الطاقية - أو كانوا كثيرين قبلها - فيمزق الطاقية ويعود إلى منزله وهو يحمد الله على سلامته. لاحظ نفس تيمة أن الفقر نعمة . كان اختفاء الشخص حين يرتدى الطاقية فوق رأسه هو سحر هذا الفيلم الجديد على السينما المصرية، وما يلى ذلك من تحريك للجماد فى المكان حين يقوم الشخص المختفى بتحريك كرسى أو ينام فى السرير أو يشرب سيجارة أو ماء وهكذا، وبالتالى فالفيلم هنا لم يصبح الساحر فقط ، ولكنه أصبح الساحر العظيم بهذه الخدع المبهرة التى أقبل عليها الجمهور.

وحتى نعرف كيف تم ذلك ، فيجب أن نلم ببعض أعمال المعمل السينمائى وطرائق خاصة فنية بالتغيير من مشهد إلى آخر، بشىء من البساطة وبدون أن ندخل فى تعقيدات فنية.

أولا: إيضاح الاختفاء والظهور التدريجى للصورة :

أية صورة سينمائية يكون تعريضها صحيحا داخل الكاميرا، عندما يتوافق زمن تعريضها مع فتحة العدسة المناسبة لكمية الضوء الموجودة فى ظروف ومكان تسجيلها على الفيلم، بالإضافة إلى تجانس نوعية حساسية الفيلم الموجود داخل الكاميرا والمناسب لهذين العنصرين، الزمن واتساع فتحة (حدقة) العدسة.

عندما نريد أن نخفى الصور ونجعلها تظلم بالتدريج حتى تصل إلى السواد، نتحكم أثناء التصوير فى فتحة العدسة بحيث نغلقها تدريجيا حتى الإعتام التام، وبالتالى لن يحدث تعريض نهائى للفيلم، أى سيكون أسود مظلماً فى النهاية. والعكس صحيح، فحين نريد أن نظهر الصورة بالتدريج نبدأ من الإعتام التام ونفتح بالتدريج فتحة العدسة، حتى نصل بها إلى الفتحة المناسبة القياسية للتعريض الصحيح للصورة.

وهذا التأثير بالاختفاء التدريجى والظهور التدريجى للصورة على الفيلم يمكن عمله كذلك فى المعمل السينمائى، سواء كيميائيا أو بماكينة الطبع ويعطى نفس النتيجة وبجودة ربما أكثر مما لو تم صنعه فى الكاميرا أثناء التصوير وذلك لإمكانية التحكم الأكثر دقة فى عدد الكادرات، وبالتالى زمن الاختفاء أو الظهور سريع أو بطيء أو متوسط.

ثانيا: مزج الصور السينمائية :

فإنه باختفاء الصورة بالتدريج، وقبل مرحلة الإعتام التام كما أوضحت من قبل، ندخل عليها ونطبع فوقها الصورة الجديدة، وتتطابق معها وتظهر بالتدريج لتصبح هى الصورة الأساسية وتختفى الصورة الأولى فى إعتام بالطبع. أى أننا فى نفس الوقت نمزج صورتين مختلفتين فوق بعضهما البعض إحداهما تذهب تدريجيا، والثانية تأتى تدريجيا لتصبح مسيطرة فى النهاية.

والآن، لنعرف ماذا يحدث فى الصورة عندما يختفى الشخص بارتدائه الطاقية أو عندما تلامسه (بودرة العفريت). أولا، يتم تصوير المشهد كاملا بارتداء الممثل الطاقية فوق رأسه ويبقى اللقطة طول زائد نسبيا أثناء تصويرها ثم نتوقف ولانحرك الكاميرا - قيد أنملة - كما نعلم الآن، ويخرج الممثل من مكان التصوير ونصور مرة أخرى بدون الممثل، وفى المعمل نضع اللقطتين معا بمزجهما.. فماذا يحدث؟ تصبح اللقطة الأولى فى اختفاء تدريجى واللقطة الثانية فى ظهور تدريجى، فيحدث أن

اللقطة التي بها الشخص مرتدياً الطاقية تبدأ فى الاختفاء كلها حتى الإعتام، ولكن فى نفس اللحظة تدخل اللقطة الثانية التى للمكان فقط وليس بها الشخص لتحل محل الأماكن المختفية فى اللقطة الأولى وبنفس التطابق، بحيث نرى المكان كما هو والذى يحدث فقط أن الشخص يختفى بالتدريج، ولانشعر بالمزج فى الصورة النهائية لأنهما متطابقتان ونستشعر اختفاء الشخص فقط، وهذا هو سحر الكاميرا فى التصوير والمعمل السينمائى. وبالطبع، كلما كانت الخدعة متقنة ودقيقة كان أفضل، والحق أنه فى كثير من الأفلام المصرية فى هذه الفترة كانت هذه المؤثرات تصنع بدقة شديدة، ويرجع الفضل فى هذا العاملين بها، ولذا يجب أن نعرف بعض المعلومات عن هؤلاء الرواد.

• **نيازى مصطفى** : من مواليد عام ١٩١١. مصرى هوى السينما من شبابه، فسافر على نفقته الخاصة إلى ألمانيا فى عشرينيات القرن الماضى، حيث كانت أسرته ميسورة من صعيد مصر، ودرس السينما فى برلين وبخاصة ما يسمى (البصريات)، ولا ننسى أن السينما الألمانية فى هذه الفترة كانت فى أوج نشاطها الفنى والتقنى. وتقابل مع الاقتصادى طلعت حرب فى برلين أثناء قيام الأخير بشراء معدات لأستوديو مصر، لرخص ثمنها هناك عن باقى دول أوروبا بعد خروج ألمانيا من الحرب العالمية الأولى منكسرة، ولقد وعده طلعت حرب بالعمل فى ستوديو مصر بمجرد إنهاء دراسته. وبالفعل، التحق به رئيسا لقسم المونتاج، وهو مونتير فيلم «وداد» أول إنتاج للأستوديو، ثم قام بإخراج أفلام قصيرة للأستوديو، ثم أخرج أول أفلامه الروائية عام ١٩٣٧ **«سلامة فى خير»**. واستمر بعد ذلك فى **«طاقية الإخفاء»** وغيره من الأفلام وبخاصة أفلام الحركة والمغامرات البدوية، والمؤثرات الخاصة. وكان اتجاهه إلى هذه النوعية من الأفلام بعدما فشل فيلمه الجاد **«الدكتور»** عام ١٩٣٩. ويعتبر نيازى مصطفى مدرسة خاصة، حيث تخرجت مجموعة كبيرة من السينمائيين من تحت عباءته الذين عملوا بعد ذلك فى الأفلام المصرية، وكان يجيد إلى جانب الإخراج المونتاج والتصوير حيث صور بالفعل أفلاما روائية، وكان فى كثير من الأحيان يصور بعض اللقطات فى أفلام من إخراجه، ويجيد تسجيل الصوت، وعمل المؤثرات الخاصة. وكان يؤمن بأن السينما هى وسيلة للتسلية أولا وأخيرا.

● **محمد عبد العظيم** : من مواليد ١٩٠٠. مصور لانعرف بدايته بالتحديد، وإن كان قد أكمل تصوير فيلم **«زينب»** الصامت لمحمد كريم، بالإضافة إلى مسئوليته الكاملة عن تحميضه وطبعه فى معامل شركة مصر للتمثيل والسينما التى اشتراها طلعت حرب من الرائد محمد بيومى. ولقد أرسل فى بعثة إلى ألمانيا عام ١٩٣٢ لتعلم فنون التصوير، وأصبح المسئول الأول فى ستوديو مصر بعد رحيل المصور الفرنسى جاستون مادرى، وهو الأب الروحى للمصورين تحت قيادته فى ستوديو مصر، واختير نقيبا لأول نقابة للسينمائيين المحترفين المصريين عام ١٩٤٤، وبالطبع كان ملما إلماما جيدا بكل المؤثرات الخاصة.

● **مصطفى حسن** : من مواليد ١٩٠٨. مصور من مدرسة ستوديو مصر تتلمذ على يد الرعيل الأول فى التصوير مثل حسن مراد ومحمد عبد العظيم، وصور عام ١٩٣٦ أول فيلم تسجيلى عن مناسك الحج، وبدأ تصوير الأفلام الروائية من عام ١٩٤١ فى فيلم **«سى عمر»**، وقام إلى جانب التصوير وعمل المؤثرات الخاصة بالتأليف والإنتاج والإخراج، وخرجت من تحت يديه مجموعة أجيال من المصورين، أشهرهم وحيد فريد ووديد سرى وأخوه الأصغر على حسن.

● **حبيب خورى** : من مواليد ١٩٠٩ بالقاهرة. خريج الفنون الجميلة، بدأ حياته فى العمل بمتحف الشمع وكان يرتبط بصداقة قوية بالمخرج كمال سليم، وبدأ العمل فى السينما فى هندسة المناظر، وكان ملما ببعض المؤثرات الخاصة من قراءاته وبخاصة حيل الزجاج والرسم، ثم طبق ذلك فى تكامله مع المعمل السينمائى. وله دور كبير كذلك فى باقى المؤثرات الخاصة بالانفجارات والحرائق التى سيأتى ذكرها فى حينها، وأصبح حبيب خورى قاسما مشتركا فى أغلب أفلام المؤثرات الخاصة للكاميرا والمعمل والأشباح والعفاريت فى تلك الفترة.

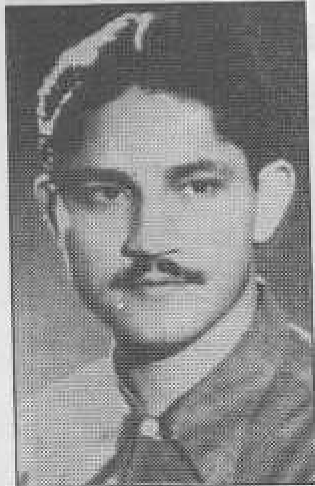
وشهدت فترة الأربعينيات والخمسينيات رواج أفلام المؤثرات الخاصة التي يختفى فيها الأشخاص، وفى نفس هذه الفترة الزمنية كذلك كانت السينما العالمية بخاصة الأمريكية تشهد نفس الرواج لهذه النوعية من الأفلام، وشهدت شاشات مصر والعالم العربى سلسلة، مثل : **«عودة طاقية الإخفاء»** للمخرج محمد عبد الجواد ونفس المصور مصطفى حسن ومهندس المناظر حبيب خورى، وفيلم **«من أين لك هذا»** عام ١٩٥٢ إخراج نيازى مصطفى وتصوير أحمد خورشيد، و**«سر طاقية الإخفاء»** عام ١٩٥٩ لنيازى مصطفى وتصوير على حسن ومناظر حبيب خورى. ومن المدهش أنه


الممثل بشارة واكيم والممثل الشاب وقتها حسن الإمام ــ الذى أصبح مخرجا مشهورا بعد ذلك ــ فى فيلم «طاقية الاخفاء».


محمد عبد العظيم


حبيب خورى


مصطفى حسن


نيازى مصطفى

فى عام ١٩٨٤ قام المخرج نيازى مصطفى بإعادة فيلمه **«طاقية الإخفاء»**، ولكن عن طريق عقد ترتديه الشخصيات فيختفون، ولم يصنع بالطريقة المعتادة التى نعرفها الآن، بل بطريقة التصوير التليفزيونى (بالكروما) وتم تحويل الصورة من فيديو إلى فيلم سينمائى فى الولايات المتحدة.

أما تحريك الأشياء فى اللقطة السينمائية ، فيتم تنفيذه حسب الغرض المطلوب، فإذا كانت مثلا فرخة محمرة تطير فى الهواء من المنضدة ، كما فى فيلم **«عفريتة إسماعيل يس»**، فإنها تربط بخيط دقيق لا يشاهد وتتحرك عليه. أو فى حالة الكرسى عندما يتحرك لوحده يربط كذلك بأربطة لسحبه وبدون أن تراه زاوية التقاط الكاميرا، وحتى إذا كان شيئا كبيرا مثل دولاب أوسرير فيتحرك بنفس الطريقة ومن زاوية لاتكتشفها الكاميرا. ولى تجربة شخصية فى فيلم **«الكف»** إخراج الزميل المرحوم محمد حسيب عام ١٩٨٥ ، حيث تم عمل ديكور لمهبط مطار القاهرة فى بلاتوه فى ستوديو الأهرام، حيث كنا نريد التصوير أثناء هبوط طائرة يختل توازنها ويحتك جناحها بأرض المطار وتحترق كما ظهر فى الفيلم، وبالفعل تم بناء ماكيت كبير للمطار وعمل نموذجين مصغرين للطائرة قام بالإشراف على تنفيذهما المخرج بنفسه - خريج الفنون الجميلة - وفى التنفيذ فى أثناء حركة هبوط الطائرة على أرض المطار ، كان معنا مجموعة من العاملين نحاول جميعا المستحيل لتنفيذ ذلك، حتى خطرت لى فكرة أن أحرك الطائرة من البداية على أسلاك مربوطة بها على سكة علوية من التى توضع عليها الستائر المنزلية، ونشكل هذه السكة فى أعلى الصورة بحيث تحافظ على هبوط الطائرة بمؤخرتها أولا ثم الجزء الأمامى، والذى سيتحكم في ذلك كليا هو شكل السكة العلوى، ونجحت الفكرة فى تحريك الطائرة بالأسلاك والسكة. وأسوق هذا المثال كدليل على أننا جميعا فى صناعة المؤثرات الخاصة مجتهدون، وليس عندنا الرجال المتخصصون فى الفروع المختلفة كما هو فى الخارج، وبالطبع توجد طريقة مثالية لتحريك الجماد الضخم فى اللقطات وتتمثل فى بناء الديكور مثلا على ارتفاع مناسب وليكن نصف متر او مترا واحدا بحيث يستطيع رجال الخدع تركيب سلك من أسفل الديكور لتحريك الجماد على الأرض بدون شد السلك، بحيث إن التحريك من أسفل أرضية الديكور يكون أكثر إتقانا وتفتح لذلك فتحات صغيرة فى أرضية الديكور وفى اتجاه الحركة المطلوبة للقطة ويمكن تحريك الجماد بسهولة بهذه الطريقة ، وبالطبع الحركة هنا أفقية ومرتبطة بالأرض وليس فى



محمد عبد القدوس والقمع المتحرك فى فيلم «سر طاقية الاخفاء»



المارد والطاقية معلقة فى الهواء «سر طاقيه الاخفاء»



اسماعيل يس والمسدس المعلق فى «من أين لك هذا»

الهواء.. وعموما، فالمبدأ القائل: الحاجة أم الاختراع مبدأ أساسى فى صناعة المؤثرات الخاصة فى الأفلام.

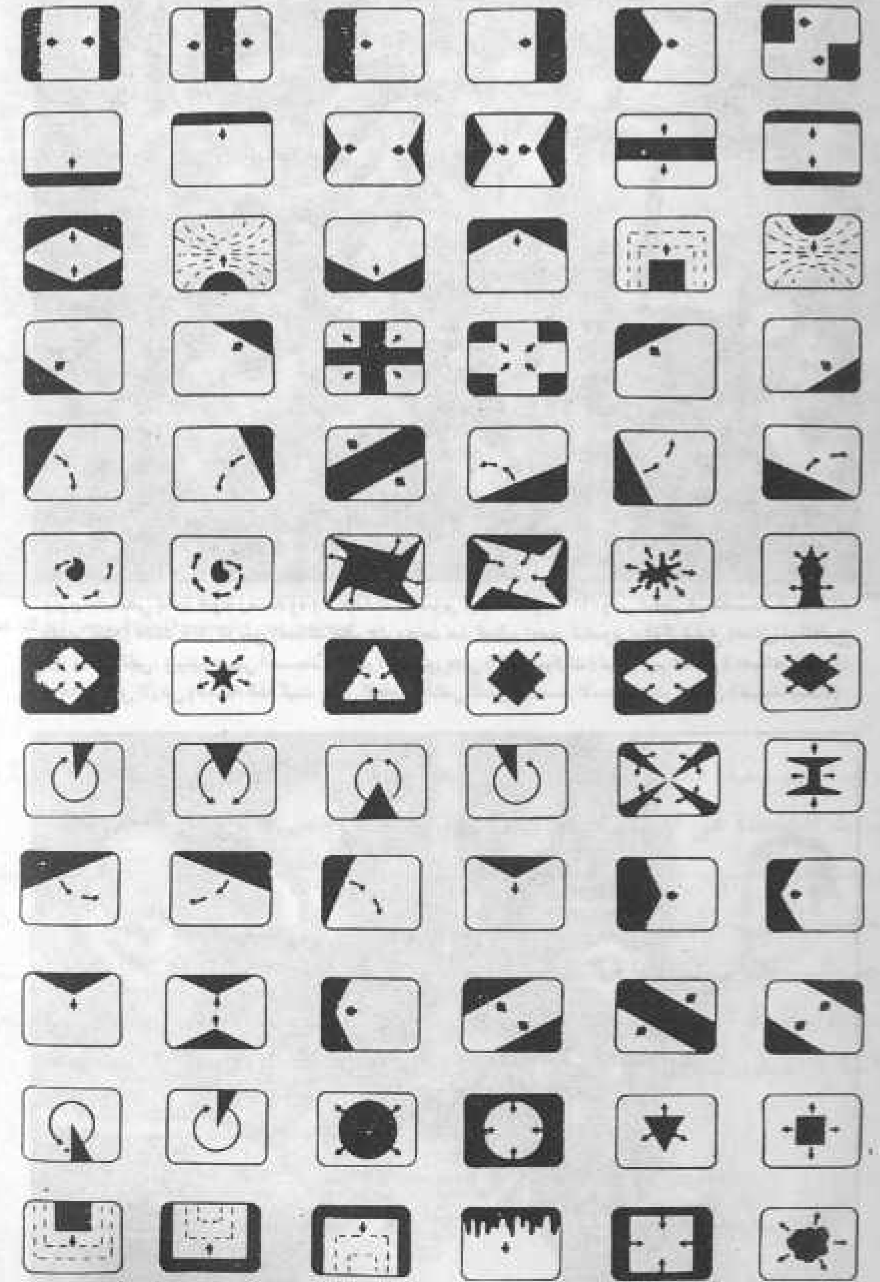
وأحب أن أضيف بالنسبة للعمل السينمائى أن هناك الطبع المزدوج، وقد استعمل فى مصر لكنى سأشرحه فى موقع آخر لارتباطه بآلية وحيلة أخرى. ولكن يوجد فى المعمل السينمائى كذلك عدة حيل للنقل من مشهد إلى آخر وهذه الحيلة تسمى المسح، ولها طرائق وأشكال متعددة كما هو موضح فى الصور، وهى وسائل ميكانيكية التنفيذ داخل آلات الطبع البصرى بالمعمل.



نيازى مصطفى يلتف حوله زملاؤه وتلاميذه أثناء تصوير فيلم «الدكتور» ١٩٣٩ ومن اليمين هم محمد فريد عبده (مدير إنتاج) أحمد كامل مرسى (مساعد مخرج)، محمد عبد العظيم (مدير التصوير)، فؤاد شفيق (ممثل) ثم المخرج نيازى مصطفى، وبينهم عيسى أحمد (الماكيير) ثم الشوربجى (الاكسسوارات) ثم إبراهيم عمارة (مساعد المخرج) والجالس على الأرض ومعه الكلاكيت حسن الإمام، والجالس أقصى اليسار الأسطى عباس عثمان (الميشانيست).



مدير التصوير على حسن ومساعديه أثناء تصوير «سر طاقية الاخفاء» عام ١٩٥٩



بعض أشكال حيل المسح التى يمكن أن يقوم بها المعمل السينمائى

بتلومونى ليه!!

حيلة شاشة العرض الخلفى داخل صالة البلاتوه .

بانتهاء الحرب العالمية الثانية وانتصار الحلفاء ـ وعلى رأسهم أمريكا ـ بدأ الغزو السينمائى الكثيف للأفلام الأمريكية لمصر وباقى دول العالم، وبالطبع حملت هذه الأفلام تقنيات جديدة، منها طريقة شاشة العرض الخلفى للصورة فى أفلام تلك الفترة. ولقد تحمس لاستيراد ذلك الاختراع الجديد ثلاث استوديوهات ، وهى ستوديو ناصيبيان فى الفجالة، ثم ستوديو نحاس بالهرم وستوديو مصر، وأقام الأخير لهذا الوافد الجديد بلاتوه خاصا صغيرا لماكينة العرض الخلفى هو بلاتوه رقم (٤) ، وأصبح خاصا لتصوير هذه الطريقة الحديثة. وعند رواج الإنتاج السينمائي فى مرحلة الخمسينيات ، تم استغلال هذا البلاتوه الصغير إلى جانب العرض الخلفى فى التصوير و بناء الديكورات والتصوير فيه، وتم تحريك الشاشة بطريقة معينة حيث تحفظ بعيدة عن الديكورات التى تبنى بداخله.

وحسب رصدى، أعتقد أن أول فيلمين مصريين تم فيهما استغلال طريقة العرض الخلفى هما فيلم **«عنبر»** عام ١٩٤٨، وفيلم **«غزل البنات»** عام ١٩٤٩ والفيلمان إخراج أنور وجدى وتصوير عبد الحليم نصر ومهندس مناظر أنطون بوليزويس ، وبالتالى فإنه تم تصوير شاشة العرض الخلفى بإستوديو مصر. وقد استنتجت هذا لوجود مهندس المناظر بوليزويس الذى لا يعمل إلا هناك، حيث يقيم فى فيلا خاصة داخل الاستوديو تطل على منظر الاهرامات البديع، (مبنى الكافتيريا الحالى فى أول الاستوديو).

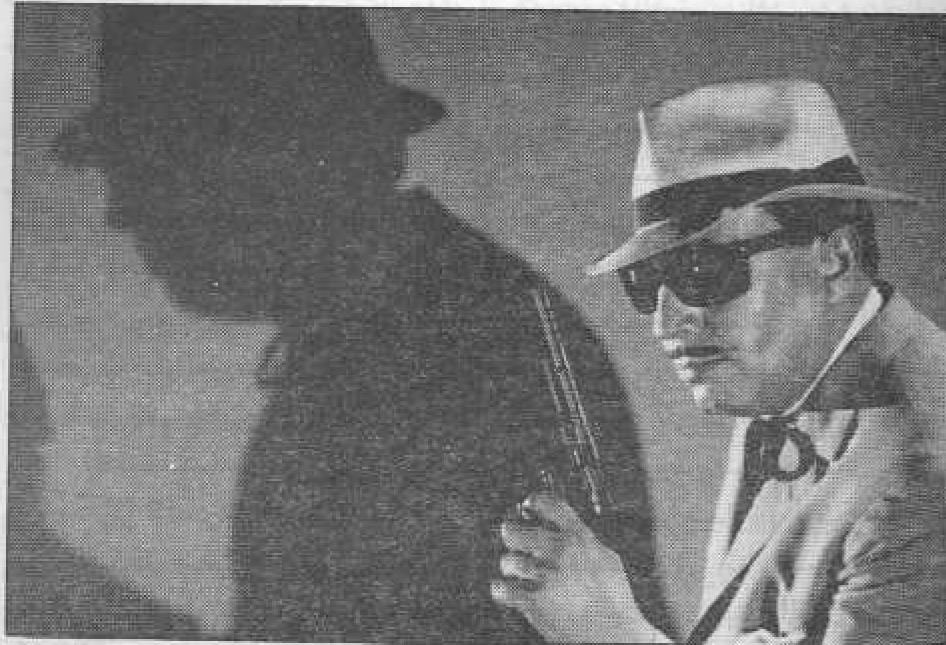
وشاشة العرض الخلفى طريقة سهلة لحل كثير من المشاكل والصعوبات فى تصوير اللقطات المركبة، وهى ببساطة شاشة كبيرة توضع فى خلفية صالة البلاتوه ولتكن مثلا للأحراش الأفريقية ومصور بداخلها أسد ينظر فى اتجاه الكاميرا . وهذا ما سيحمله الشريط الفيلمى الذى سيعرض على الشاشة من الخلفية، أما أمام هذه الشاشة وعلى مسافة مناسبة ـ للمحافظة على النسب المتقاربة للكتل سواء فى الشاشة أو أمامها ـ يوضع مثلا إسماعيل يس وعبد الفتاح القصرى محاولين اصطياده أويختبئان منه، وتضبط الإضاءة بشكل خاص على الأمامية بحيث لا يسقط أى شعاع منها على شاشة العرض الخلفى أو حتى ضوء متطاير ، لأنه فى هذه الحالة سيقلل من جودة الصورة المعروضة على الشاشة، ثم تقوم الكاميرا السينمائية بتسجيل ذلك حيث تصور الحدث للممثلين وخلفيتهم الخطرة ، وفى هذه الحالة يندمج المنظران فى لقطة واحدة، الأحراش بالأسد على الشاشة وإسماعيل يس وعبد الفتاح القصرى على أرضية البلاتوه، ويحمل الشريط الفيلمى النيجاتيف ذلك الحدث المصدق على أنه فى مكان الأحراش الأفريقية. ومن المهم جدا أن يعمل غالق الكاميرا الدوار (الشاتر) مع غالق آلة العرض الخلفى متزامنين فى الفتح والغلق والحركة، حتى نحصل على صورة جيدة ليس بها عيوب والشاتر shutter هو الغالق الدوار الذى يغلق ويمنع وصول الضوء للصورة أثناء حركته لإحلال الصورة الثانية، ثم تفتح الصورة للتعريض أثناء ثباتها خلف العدسة لتسجل عليها صورة جديدة .. وهكذا. ومن هنا يكون الهدف الأساسى لشاشة العرض الخلفى هو جمع حدثين فى مكانين مختلفين معا، وكم من أغنية صورها عبد الحليم حافظ وهو يسير بتلك السيارة المتهالكة وبجواره عبد السلام النابلسى فى شوارع مصر الجديدة فى فيلم **«يوم من عمرى»** عام ١٩٦٠ إخراج عاطف سالم وتصوير عبد الحليم نصر، مناظر عباس حلمى. حيث تبدو هذه الشوارع ،وبخاصة شارع العروبة المنسق فى خلفية الصورة، وعبد الحليم لم يخرج من باب البلاتوه.

وربما من أشهر أغانيه كذلك أغنية «بتلومونى ليه» – من فيلم **«حكاية حب»** عام ١٩٥٩ اخراج حلمى حليم وتصوير وحيد فريد ومناظر أنطون بولوزويس – مع مريم فخر الدين على شاطئ الإسكندرية فى ضوء القمر. فهى منفذة على شاشة العرض الخلفى بالاستوديو وهما يجلسان معا على حافة الكورنيش، وبالطبع تأثير القمر الساحر هذا هو لقطة نهارية للشمس ولكن بمرشحات معينة(فلاتر) يمكن إعطاء هذا



الصورة النهائية فى اللقطة

طريقة العرض الخلفى داخل البلاتوه



فؤاد المهندس فى فيلم «أخطر رجل فى العالم»

التأثير القوى للقمر، وخاصة فى أفلام الأبيض والأسود . وسنتكلم فى جزء آخر من الكتاب عن أدوات مدير التصوير المستخدمة فى مؤثرات الصورة.

وبالطبع ، لا يقتصر استعمال شاشة العرض الخلفى على الأغانى فقط. فقد شاهدناها مستعملة فى نهاية فيلم **«دهب»** عام ١٩٥٣ إخراج أنور وجدى وتصوير وحيد فريد ومناظر ولى الدين سامح بجودة كبيرة فى ديكور محاولة انتحار فيروز وإلقاء نفسها من شباك العمارة وفى الخلفية الشارع والمارة والسيارات ، ولكن فى الوقت نفسه، شاهدناها منفذة بعدم جودة وإتقان فى فيلم **«عفريتة إسماعيل يس»** عام ١٩٥٤م إخراج حسن الصيفى تصوير مسعود عيسى مناظر عباس حلمى، فى لقطة سير إسماعيل يس فى الهواء خلف العفريتة كيتى . ومن اللقطات الشهيرة لهذه الحيلة لقطة فؤاد المهندس فى فيلم **«أخطر رجل فى العالم»** عام ١٩٦٧ إخراج نيازى مصطفى تصوير كمال كريم مناظر عبد المنعم شكرى، حيث يطلق الرصاص على نفسه، أو كما حدث فى فيلم **«سلطان»** ١٩٥٨ إخراج نيازى مصطفى وتصوير ألفيزى أورفانيللى ، حيث نرى نادية لطفى وهى تنزل من تاكسى خارج محل خربوات ـ المحل ديكور ـ والتاكسى فى الخلفية (عرض خلفى) وتتقدم إلى المحل لتختفى وتخرج فى يمين الصورة، ثم لتظهر مرة أخرى من اليمين إلى داخل المحل، ورغم أن هناك العشرات من الأفلام استعملت هذه الحيلة، إلا أن القطاع العام للأسف لم يحافظ على هذه المعدات وكان آخر فيلم مصرى يتم فيه هذا المؤثر فيلم **«القطار»** عام ١٩٦٨ إخراج أحمد فؤاد وتصوير رمسيس مرزوق ومناظر فهيم حماد، وبعد ذلك دمرت من الإهمال الشاشات الثلاث فى الاستوديوهات الثلاثة.

ومن العيوب الملحوظة فى بعض أفلام شاشة العرض الخلفى بالأبيض والأسود، اختلاف درجة نصوع الشاشة عن المنظر المصور أمامها أو ارتعاش ضوء العرض، أو جعل الفيلم المعروض على الشاشة (لوب) أى مستمر العرض حتى نهايته وتشبك هذه النهاية فى بدايته مرة أخرى ويستمر عرضه هكذا إلى ما شاء الله، وفى هذه الحالة يلاحظ المشاهد المدقق أو الواعى تكرار مشاهد عروض الخلفية بشكل نمطى، وخاصة إذا كانت هناك علامة مميزة فى الحركة مثل مرور سيارة بماركة معينة أو ملاحظة شكل مبنى معروف ومميز. كما زادت المشاكل فى أثناء تصوير الأفلام الملونة واستعمال شاشة العرض الخلفى معها كما حدث فى فيلم **«القطار»** ، حيث تكون الصورة على الشاشة زرقاء نسبيا وبها كل العيوب السابقة وبسبب تخلف

العمل السينمائى المصرى الملون، بحيث تنفصل ألوان الخلفية عن الأمامية الأكثر تصحيحا والأجود إضاءة، وبالطبع هذه العيوب هى نتاج عدم العناية والاهتمام أولا بالعمل وجودته، وثانيا عدم الاهتمام بالمشاهدين واعتبارهم أناسا غير فاهمين ومتذوقين للعمل الفنى.

وأحب أن أضيف قبل ترك نظام شاشة العرض الخلفى، أنه فى عام ١٩٩٦ أثناء تصويرى لفيلمى **«اغتيال»** و**«حسن اللول»** من إخراج نادر جلال ومن تصويرى، كانت الأحداث فى نهاية الفيلمين تتطلب الاستعانة بشاشة العرض الخلفى حتى تكون الدراما والصورة فى النهاية مقنعة، ولما كان ذلك مستحيلا فكرت أنا والمخرج فى عمل ذلك بالكروما ثم نقلها سينمائيا وقد تم ذلك ولكن لم تكن النتيجة مرضية كما أردت .. وسنعرف لماذا؟

استعمال الكروما المحددة فى الأفلام المصرية

الكروما هى نظام جمع صورتين معا بحيث تبدوان شيئا واحدا لحدث واحد، ولكنهما لا تطبعان فوق بعضهما كنظام الطبع المزدوج السينمائى فى المعمل ومايظهره من عفاريت شفافة متحركة، بل تقوم الكروما بتصوير صورة على خلفية زرقاء ـ أوخضراء ـ أو رمادية محايدة ، وبعد ذلك نستطيع أن نطرح هذه الخلفية الملونة بالكامل ونضع بدلا منها أى منظر نريده بعدما نكون قد صورنا أمامها شخصا أو شيئا معينا، وبالطبع لا يكون فى ملابسه أو شكله أى شىء من اللون الأزرق إذا كانت الخلفية بهذا اللون أو الأخضر أو الرمادى إذ أن طرح اللون يجب أن يكون فى الخلفية فقط ولا يكون في أى شىء فى أمامية الصورة . وبالتصوير الإلكترونى التليفزيونى ذى الصمامات الملونة ثم بعد ذلك بنظام التصوير الرقمى، تم استعمال الكروما وحيلها بسهولة ويسر للغاية. والحقيقة ، أن هذا النظام فى الأصل هو نظام سينمائى متبع فى الخارج ويسمى نظام الحاجز المتحرك Travelling Matte، أونظام الشاشة الزرقاء Blue Screen System، أو نظام المالتى فيلم Multi - Film.

وهى نظم تعتمد على النظرية نفسها بتصوير الأشياء أمام شاشة زرقاء بأفلام سينمائية عمياء للون الأزرق ـ تصنع الأفلام الخام السينمائية وهى حساسة لجميع ألوان الطيف وكذلك يمكن تصنيع أفلام خاصة تكون عمياء لبعض هذه الألوان.. أى لا تشعر بها لغرض فنى، ويكون ذلك بعدم وضع الصبغات اللونية الحساسة للون

الأزرق مثلا - ثم يتم الطبع بعد ذلك فى آلات بصرية خاصة، بحيث تستطيع أن تصنع من النسخة السالبة المصورة أمام الشاشة الزرقاء بعد ذلك قناعا متحركا شفافا يكون حاجبا لما يصور وتصور به الكاميرا بداخلها بعد ذلك ونظام الشاشة الزرقاء.. عموما غير موجود فى مصر لأنه يحتاج إلى آلات طبع خاصة ووحدة آلية مركبة ماركة Oxberry تصل إلى طبع أربع طقبات من الحيل معا، وهى من أشهر الآلات الأمريكية التى تقوم بهذه الحيل عن طريق الطبع البصرى. ولقد شاهدت عام ١٩٧٧ واحدة من هذه الآلات فى الاستوديوهات العراقية، ولكنها كانت جديدة، لم تكن قد استعملت بعد. ولقد استعملت حيل الكروما كثيرا فى التليفزيون، وبخاصة فى الفوازير وأعمال الراحل فهمى عبد الحميد.

وأول من استعمل طريقة الكروما التلفزيونية فى السينما المصرية المخرج الرائد نيازى مصطفى ، ففى عام ١٩٨٤ أخرج فيلما باسم **«فتوة الناس الغلابة»**، وهو مبنى على نفس منوال **«طاقية الإخفاء»** ولكن من خلال عقد من اللؤلؤ. ولتدهور حال هذه الحيل والآلات السينمائية الخاصة بتصويرها والتى لم تجدد من العقد الرابع، لجأ إلى حيل الكروما ثم تم نقلها سينمائيا فى الخارج.

وفى عام ١٩٩٦، قمت بتكرار المحاولة فى الفيلمين السابق ذكرها وبهما حيل كروما ونقلناهما بعد ذلك سينمائيا فى لندن ولكن لم تكن التجربة جيدة لأسباب عدة، أهمها الآتى:

(١) كان يجب أن نصور الحيل بالتصوير الرقمى وليس السينمائى.

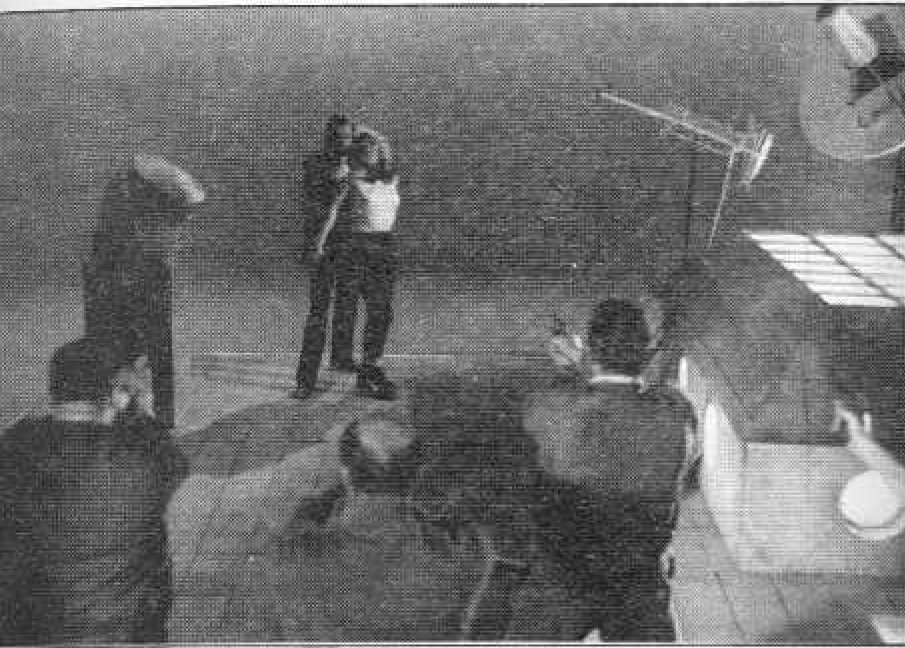
(٢) الابتعاد كذلك عن مشتقات اللون الأزرق.

(٣) البعد عن الحركة العنيفة، لأنها ستصبح مرئية بشكل ملحوظ على الشاشة.

(٤) اختيار معمل أجنبى درجة أولى وأحسن المعامل فى ذلك التابع لكوداك رانك، حيث توجد ماكينة خاصة للنقل تعطى نتائج مبهرة.

(٥) تجنب الإضاءة المباشرة والزرقاء.

تعلمت الكثير من هذه التجربة وستكون التجربة الأحدث بطريقة أكثر إتقانا. فقد لجأت لهذه الحيل بالكروما لتوقف نظام شاشة العرض الخلفى التى كانت متوافرة عندنا. وحاليا يوجد اتقان جيد جدا لهذا فى الخارج. كما شاهدنا فى فيلم المخرج يوسف شاهين **«المصير»** عام ١٩٩٧ حيث استعمل خدعة الكروما ثم نقلها بعد ذلك إلى الشريط السينمائى فى حدث سقوط أحد الممثلين مع الشلالات فصوره أولا على شاشة الكروما الزرقاء وهو يسقط متدحرج ثم أسقطه بعد ذلك على خلفية الشلالات.



استعمال حيلة «الكروما» فى نهاية فيلم «اغتيال»



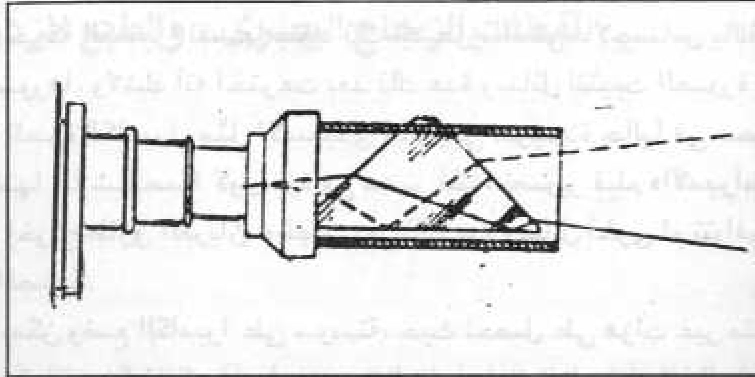
صراع بين أحمد زكى وعزت أبو عوف فى فيلم «حسن اللول» واستعملت بها حيل الكروما (بديلا عن طريق الشاشة الزرقاء)

دوخيني يالمونة..

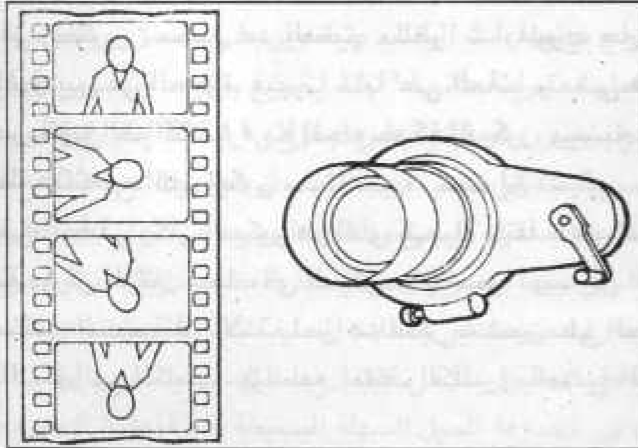
العدسة الدوارة وحامل الكاميرا الخاص وميل الكاميرا.

فى فيلم **«بين الأطلال»** عام ١٩٥٩ إخراج عز الدين ذو الفقار وتصوير وحيد فريد، ينهار عماد حمدى من موقف فاتن حمامة الرافض لحبه فتدور الصورة بالكامل فى لفات تبدأ متوسطة السرعة ثم تسرع، وبهذا التصرف البصرى نعلم بحيرة وتوهان ودوخة ومرض عماد حمدى. هذه الحيلة البسيطة تستعمل فيها عدسة خاصة منشورية توضع أمام العدسة الأصلية للكاميرا وتركب وتثبت عليها، وعند تحريك الذراع الذى يتحكم فى دوران المنشور الناقل للصورة ومن خلال عدسة الفيلم تبدأ الصورة فى التسجيل على النيجاتيف مع لف المنشور وبهذا يسجل تقلباتها وهكذا، وكلما زدنا سرعة دوران المنشور زادت حركة الصورة ولفها على الفيلم.

قلما تجد حيلة بصرية بسيطة لم يتم استغلالها فى عشرات الأفلام المصرية، ولاسيما فى المرحلة التى أعقبت عام ١٩٤٥م. فحين تميل الكاميرا قليلا فى أثناء تصوير شخص يتسلق مرتفعا يبدو أعلى بكثير من حقيقته... لم نفعل شيئا أكثر من إمالة زاوية التقاط المنظور بالكاميرا، بل من تمايل الكاميرا بين اليمين واليسار مع سقوط بعض الإكسسوارات من الحوائط مع جهة الميل وكذلك لمبة السقف، مما يعطى الإحساس بأننا نصور فى سفينة والبحر مضطرب، هذا من ناحية الكاميرا. أما إذا أردنا إعطاء شعور صادق مثلا فى التصوير، فيمكن أن تتحرك الكاميرا محمولة على اليد، ولقد استغل ذلك فى فيلم **«حياة أو موت»** ١٩٥٤ إخراج كمال الشيخ ومدير التصوير أحمد خورشيد والمصور مسعود عيسى. وفى عدة أفلام فى حقبة الثمانينيات بظهور جيل المخرجين الجدد، أمثال: محمد خان وعاطف الطيب،



رسم إيضاحى للمنشور الدوار، أمام عدسة التصوير وكيف يتحرك ليقلب المنظور



العدسة الدوارة وما تفعله فى الصورة أثناء التصوير

وعلى عبد الخالق وخيرى بشارة وداود عبد السيد وغيرهم ، والمصورين مثل مؤلف هذا الكتاب ومحمود عبد السميع ومحسن نصر وطارق التلمسانى والزملاء الأحدث بعد ذلك.

فمن حركة الكاميرا نفسها يتولد ذلك الشعور الخفى بالإحساس باللقطة، وفى أبسط صورها. ولاشك أنه اخترعت بعد ذلك عدة وسائل لتثبيت الصورة أكثر فى الحركة الحرة للكاميرا، مثل الاستيدى كام وهى موجودة حاليا فى مصر، ولقد استعملتها أنا شخصيا لأول مرة فى مصر أثناء تصوير فيلم **«الامبراطور»** عام ١٩٩٠م إخراج طارق العريان، وظهرت بعد ذلك عدة وسائل أخرى لم تتوافر بعد فى السوق المصرية.

كما يمكن وضع الكاميرا على سوستة، حيث نحصل على هزات غير منتظمة فى الصورة تساعدنا فى إعطاء شعور بالزلزال أو اهتزازات عنيفة للحدث، وهذا استعمل بالطبع فى عدة أفلام مثل **«الطريق إلى إيلات»**، و**«عمر ٢٠٠٠»** و**«كرسى فى الكلوب»**.

وهناك وسيلة أو حيلة جميلة استخدمت فى فيلم **«اسماعيل يس طرزان»** إخراج نيازى مصطفى، تصوير : محمد عبد العظيم، مناظر: شارفنبرج. حين تطارد زينات صدقى إسماعيل يس فى الحجرة، فيهرب منها على الحائط وتمشى هى خلفه. وهى حيلة تصنع عن طريق لف الكاميرا مع اتجاه حركة الديكور، ويصنع الديكور بحيث لا تتساقط قطع أثاثه مع اللف ويكون مثبتا جيدا، حيث إن الممثلين سيجرون على المستوى الأفقى الحقيقى وكأن الديكور هو الذى يتحرك ملتفا بالإضافة إلى الكاميرا وبنفس سرعة دوران الاثنين معا ، أى الديكور والكاميرا. وبما أن الكاميرا وسط حيادى ، فستكون النتيجة أن الأشخاص هم الذين يمشون على الحائط وهى من خدع تحريك الديكور مع الكاميرا. وبالطبع ، تلتف الكاميرا بالعدسة الدوارة.

أشتاتا..أشتوت؟!

لقطات الزجاج البصرى.. والطبع المزدوج.

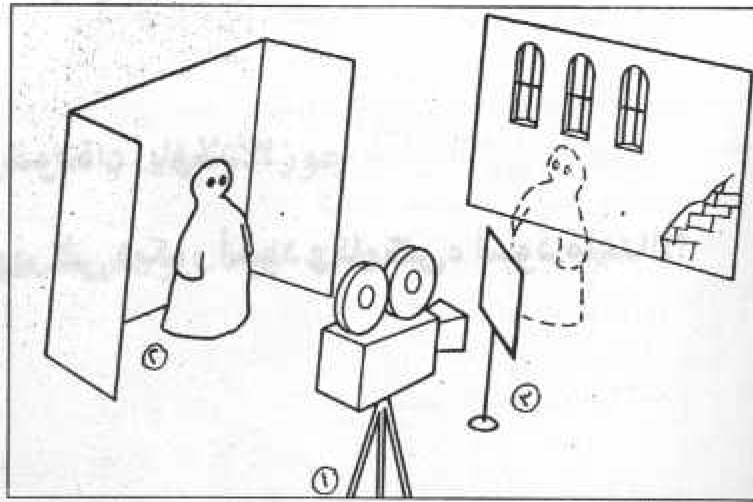
من منا لا يتذكر مارى منيب وهى تصيح مرعوبة : أشتاتا.. أشتاتا..أشتوت، والعفاريت تحيط بها . حقا ، إنهم كانوا بشرا متنكرين ، ولكن فى كثير من الأفلام الأخرى تظهر العفاريت مع البشر شفافة بيضاء تلعب معهم . ومثال ذلك **«عفريتة إسماعيل يس»** وهى كيتى فى هذا الفيلم المشهور، أو فيلم **«الفانوس السحرى»** - عام ١٩٦٠ إخراج فطين عبد الوهاب وتصوير على حسن - الذى يظهر الخادم الجان فيه، أو فيلم «عفريتة هانم» ١٩٤٩ إخراج بركات وتصوير جوليو دى لوكا ومناظر أنطون بوليزويس ، أو فيلم **«عفريت مراتى»** ١٩٦٨ إخراج فطين عبد الوهاب وتصوير وديد سرى ومناظر ماهر عبد النور ، أو **«عفريت عم عبده»** ١٩٥٣ إخراج حسين فوزى تصوير مسعود عيسى مناظر هاجوب أصلانيان، أو **«عفريت سمارة»** ١٩٥٩ إخراج حسن رضا تصوير محمد عبد العظيم مناظر أنطون بوليزويس. كل هذه العفاريت وغيرها صنعت فى الأفلام المصرية بطريقتين إحداهما تسمى لقطات الزجاج، والثانية فى التصوير ثم فى المعمل بعد ذلك بما يسمى بالطبع المزدوج، وهى حيل تدخل كذلك فى مجموعة الحيل السهلة البسيطة غير المعقدة البصرية.

يطلق الإنجليز على حيل الزجاج هذه حيل الأشباح Ghost Effects لارتباطها فى الأفلام بظهور الأشباح والأرواح والأطياف، وهى تنفذ بأن توضع أمام الكاميرا وعلى بعد معين مناسب للحجم الذى نريده وبزاوية ميل درجتها ٤٥ درجة، قطعة من الزجاج البصرى - الزجاج البصرى يعكس الصورة من جهة واحدة فقط ونقى جدا. يقوم هذا الزجاج بعكس صورة الشبح الموجودة مثلا على يسار الكاميرا عليه

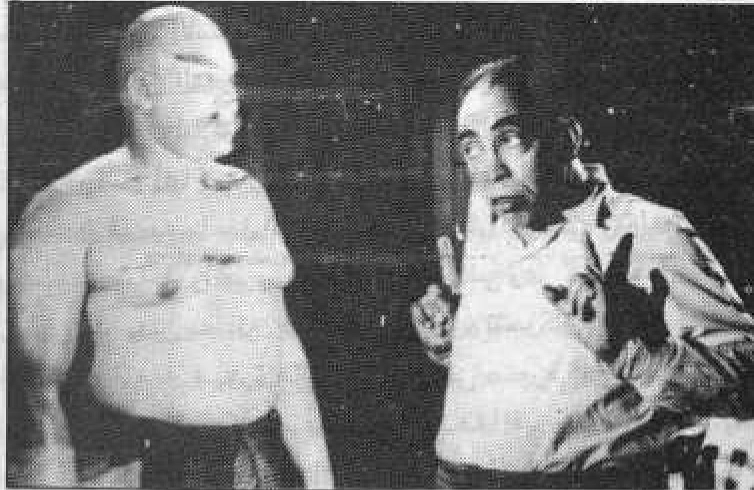
وصورة الشبح هنا يجب أن يحيط بها ديكور أسود تماما ماعدا الإضاءة الموجهة له، ويفضل أن تكون ملابسه بيضاء ومكياجه أبيض وستصور الكاميرا الصورة التى على الزجاج البصرى الذى يجب أن يكون هو الآخر فى مكان معتم لاتطوله أية إضاءة وخلف الزجاج يوجد المنظر الأساسى الخلفى الذى ستلتقطه الكاميرا مع الشبح الذى على الزجاج وفى هذه الحالة ستكون المحصلة النهائية للصورة أن يبدو الشبح على الديكور الأساسى ، وبالطبع كلما كان الديكور الأساسى غير مضاء بقوة كان أفضل . تصلح هذه اللقطات فى ظهور الأشباح وحركتها المحدودة وأن تكون الكاميرا هنا ثابتة للظروف التى أوضحتها . كما يجب حساب التعريض جيدا، ومن أفضل الأمثلة ما صنعه مدير التصوير محمود عبد السميع فى فيلم **«العوامة ٧٠»** عام ١٩٨٢ إخراج خيرى بشارة. حين يظهر شبح أحمد بدير لأحمد زكى أثناء نومه فقد كان منفذا بجودة.

ولكن ما العمل إذا كان الشبح يسير ويقفز ويجرى مع البطل ويخرج من النافذة ؟ فى هذه الحالة نصور فيلما أول للديكور الحقيقى بالشخصيات الحقيقية التى عندنا، ثم بعد ذلك نقلل بقدر الإمكان إضاءة هذا الديكور ونجعله فى ضوء خافت، ونصور فيلما آخر لحركة الشبح فى الحجرة فى الأماكن المطلوبة والتى لا يكون فيها الممثلون - حسب رسم وتخطيط المشهد - وطبعا ثبات الكاميرا هنا ضرورى وثبات الإكسسوارات وكل شيء فى اللقطة . وفى المعمل نقوم بطبع الفيلمين الأول والثانى معا بما يسمى بالطبع المزدوج، فيظهر لنا تأثير الشبح وهو يجرى ويدور مع الشخصيات. وهذا ما حدث فى كل أفلام العفاريت المصرية وظهور الخوارق المادية فى أفلام الفوانيس والمصابيح وما إلى ذلك، ويجب على المصور هنا أن يحترس من ظروف التعريض لكل فيلم، بحيث يجعل تعريض النيجاتيف للضوء ناقصا قليلا، حتى يحصل على صورة فى البوزيتيف جيدة التعريض، لأن زيادة التعريض فى الفيلمين تجعل النسخة النهائية غير جيدة وزائدة التعريض . ويمكن للمصور بالطبع أن يوازن بين تعريضاته للفيلمين على حسب ما يرى، لأنه ربما يحتاج النيجاتيف الذي به الشبح إلى تعريض أقل أو أزيد حسب الظروف العامة للمشهد.

ولقد ارتبطت عمليات الطبع المزدوج من بدايات السينما بهذه الظاهرة، وكانت سينما شمال أوروبا وبخاصة السويد متخصصة فى هذه النوعية من الأفلام للخوارق الشبحية بعد الموت وما إلى ذلك..



طريقة تصوير الأشباح على الفيلم بواسطة الزجاج على زاوية ٤٥ درجة ١ـ مكان الكاميرا ٢ـ مكان الشبح أمام ديكور أسود ٣ـ الزجاج الشفاف منعكس عليه صورة الشبح ويظهر ما خلف وتلتقطه الكاميرا السينمائية



لقطة من فيلم الفانوس السحري تجمع الفنان الكوميدي اسماعيل يس و [illegible] بطريقة الزجاج [illegible] بزاوية ٤٥ درجة



فيلم ، الفانوس السحري، والطبع المزدوج على الفيلم

ياليلة سودة... ياولاد ؟!

التصوير فى ديكور أسود وكل شىء أسود ماعدا!!!!

كما نعلم إن كل الألوان تمتص الضوء الساقط عليها ولا تعكس إلا لونها فقط، وهذا لاينطبق على اللون الأسود الذى يمتص جميع ألوان الحزمة الضوئية ولا يعكس أى لون إلا اعتاما داكن السواد، وهذه الخاصية الفيزيائية استغلت جيدا فى حيل التصوير السينمائى فى البلاتوه وبعد ذلك فى الطبع المعملى.

كيف؟؟ إذا فرضنا أننا صورنا اسماعيل يس وقد لبس ملابس سوداء من قمة رأسه إلى أخمص قدميه ماعدا اليدين فقط بلونهما الطبيعى، ووراءه خلفية مجهزة فى البلاتوه سوداء تماما، وأخذ يسير فى هذه الخلفية وهو لابس هذا السواد.. ماذا سنرى؟ لن نرى غير يدين معلقتين فى الهواء الأسود تتحركان.

وإذا طبعنا فى المعمل صورة هاتين اليدين على صورة ثانية مثلا لديكور غرفة ليلا، فسنجد أن اليدين تتحركان منفصلتين لوحدهما فى الغرفة!! وبهذا يمكن عمل خدعةأو مؤثر غاية فى الغرابة، وهذا إذا وضعنا فى الاعتبار حركة اليدين مع أثاث الغرفة ومحتوياتها، وبالطبع يمكن تطبيق هذه الخدعة على رأس الانسان لوحدها أو الأرجل لوحدها أو الجسم بدون أرجل ويدين ، وهكذا... ومن الأسود تستطيع أن تخفى الأجساد التى تسير بدون رأس ، أو الأرواح المتحركة. ولقد استغلت هذه الخدعة كذلك فى المسرح قديما، ويسمى المسرح الذى يعمل بها المسرح الأسود.

وفى الشريط السينمائى لا تتأثر الطبقة الحساسة فى الفيلم الخام باللون الأسود الداكن، وبالتالى لا يبقى فى الصورة المصورة بعد التحميض والإظهار إلا الجزء المراد تصويره مثل اليدين مثلا.. وهكذا ينطلق إسماعيل يس قائلا.. ياليلة سودة... ياولاد!!!

جوز الأربعة.. داخل الزجاجة

لقطات المرآة.. أو طريقة شوفتان .

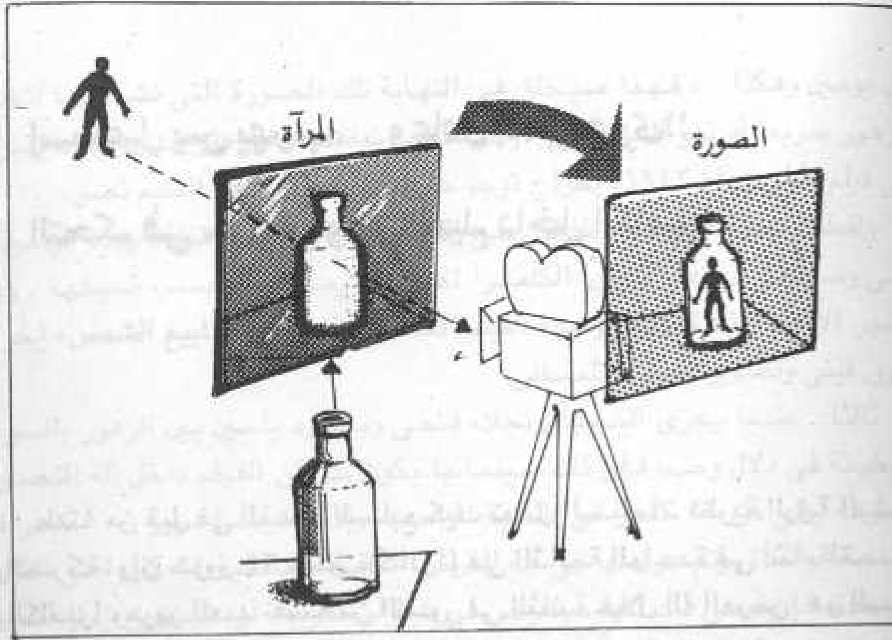
بعض السينمائيين يخصون صنع حيلهم ومؤثراتهم الخاصة بسرية شديدة، حقا لم يكن هناك صراع بالمفهوم العام على صنع خدع فى الأفلام، ولكن كان هناك أقطاب يفهمون فى الخدع ويعلمونها . وقد أفادوا زملاءهم فصنع هؤلاء الزملاء أفلاما بها خدع، ولكن بعضهم مثل مدير التصوير أحمد خورشيد يختلف. فقد حكى لى الأستاذ المخرج الكبير كمال الشيخ أنه فى عام ١٩٥٠، كان مونتيرا لفيلم **«جوز الأربعة»** إخراج فطين عبد الوهاب ، وقد تطلبت أحداث الفيلم أن يحلم كمال الشناوى بأنه محبوس فى زجاجة، وفى اليوم الذى سيتم فيه تصوير المشهد فوجئنا بمدير التصوير يطرد جميع العاملين من البلاتوه بمن فيهم المخرج، لم يبق إلا هو ومساعده وعاملان حتى لا يعلم أحد كيف نفذ الخدعة السينمائية. وبالطبع ، كان هذا التصرف يدل على شىء من الأنانية الفنية، فخدعة المرآة أو طريقة شوفتان The Shuftan Process من أقدم الخدع المعروفة فى السينما العالمية، وتعتبر من الحيل البسيطة السهلة ولكنها تحتاج إلى دقة ككل الخدع التى تقام بين الكاميرا واستعدادات خاصة داخل البلاتوه.

فكيف تحبس علاء الدين داخل المصباح السحرى ؟ أو كيف يخرج الرجل الخواجة وهو يصور اللقطة فى أستوديوهات هوليوود من مدخل أهرام الجيزة فى مصر؟ أو كيف يقف بطلنا فى شباك سفينة الفضاء الهائلة السابحة فى الكون؟ كل هذا وغيره من الأفكار ينفذ بطريقة شوفتان المعروفة من أيام السينما الصامتة.

والشيء المضحك، أن هذه الطريقة مشروحة بالعربية فى كتاب مؤلف فى عام ١٩٥٠ للمخرج بهاء الدين شرف، خريج معهد التمثيل بمصر والإيديك بفرنسا كنت قد اشتريته من سور الأزبكية فى الستينيات باسم «فن الاخراج السينمائى والحيل السينمائية والأفلام الملونة» ، وكما تلاحظ من عنوانه أنه مغرى وبالذات أن الألوان كانت جديدة. وفى هذا العام نفسه عرض أول فيلم ملون مصرى **«بابا عريس»** بمصور من فرنسا.

لمعلومات أوفر ارجع لكتاب : (تاريخ التصوير السينمائى فى مصر - ١٨٩٧ - ١٩٩٦) للمؤلف - الناشر المركز القومى للسينما.

أما طريقة شوفتان، أو التصوير من خلال المرآة ، فهى طريقة سهلة جميلة تعتمد على خداع المسافة بين الشيئين المراد تصويرهما وليكن هنا مثلا الزجاجة بحجمها الطبيعى والشيء المراد أن يكون بداخلهاوهو الرجل ، فإذا أبعدناه عنها بمسافة مناسبة فى عمق الصورة فكتلة الشخص ستكون صغيرة الحجم وبالتالى مناسبة لأن تكون داخل الزجاجة، ولذا فنحن نصور الزجاجة من خلال مرآة بزاوية قليلة الميل حتى لا يختلف المنظور كثيرا وتكون الزجاجة ومستوى الكاميرا والشخص خلف المرآة على مستوى واحد أفقيا، وبعد ضبط الزجاجة جيدا فى الصورة من خلال الكاميرا ، يكشط ويرفع الورق الخلفى للمرآة العاكس لصورة الزجاجة من خلف الزجاج فقط حتى يكون زجاج المرآة فى هذا الجزء شفافا يكشف ماخلفه من ديكور فى عمق المكان الذى سيحضر ويجهز بالشخص وهو يتحرك فى حدود مرسومة له لا يتخطاها وشبيه بالزجاج من الداخل، وعندما يتم التصوير سنرى الشخص بداخل الزجاجة . و كل ما تحايلنا به هنا، أننا جعلنا صورة الزجاجة فى مستوى قريب للكاميرا كما هى معكوسة على المرآة وبالتالى كبيرة الحجم، والشخص فى خلفية المكان صغير الحجم، ولدمج الاثنين معا نكشط ونرفع ورق المرآة فيكون بطلنا كمال الشناوى داخل الزجاجة. وبالطبع، هناك محاذير كثيرة فى التنفيذ ، أهمها ألا تتحرك الكاميرا والمرآة - قيد أنملة - كمانعلم، وأن تكون بالإضاءة نوع من التجانس بين الزجاجة والخلفية، وأن يكون الديكور داخل الزجاجة ملائما للزجاج نفسه ويكون ذلك فى أغلب الحالات بالرسم المتقن، وأن نتجنب أية إضاءة شاردة غير مرغوب بهاعلى الزجاجة ومكان وجود الممثل.



مؤثر المرآة وكيف استعمل فى فيلم «جوز الأربعة» عام ١٩٥٠ - طريقة شوفتان

وبالطبع، يمكن تنفيذ تلك الخدعة فى أوساط كثيرة وهى مازالت مستعملة حتى الآن فى أغلب أفلام ديكورات الفضاء العملاقة المبهرة، ويستعاض عن المرآة أحيانا برسم دقيق للغاية للمنظر المراد تصويره أو صورة فوتوغرافية عالية الحبيبات (جيدة جدا) . وهنا يجب الاحتراس من أن المرآة ستقلب الصورة بين اليسار واليمين، لذلك يجب أن تعكس الصورة وهى معكوسة القيم بين اليسار واليمين حتى تنقلها المرآة صحيحة. وبالطبع ، هذه الطريقة تقلل التكلفة بشكل كبير فى أفلام الخيال العلمى، حيث يستعان بها فى تركيب عدة مناظر غريبة وشائقة وتعكسها المرآة ونضع بها أشخاصا يتحركون ، وهذا سهل لكن كما أقول دائما لا الكاميرا تتحرك ولا المرآة تتحرك.

ويراعى دائما فى هذه الحيلة، التجانس الذى يجب أن يصنع بين الرسم أو الصورة والإضاءة فى الجزء الحقيقى أو مع الألوان وهنا تزداد المشكلة ،إذ إنه يجب الاحتراس من استعمال الألوان الدافئة وهذا المتقدمة بصريا ، حتى لا تقفز بشكل ما مسيطرة بصريا وتسبب عدم راحة للقطة، وعامة يفضل دائما نوع الإضاءة المنخفضة فى مثل هذه اللقطات للمرآة.

إسماعيل يس يهرب... وعادل إمام يجرى!!

التحكم فى سرعة دوران الفيلم داخل الكاميرا .

علمنا من قبل فى الفصل السابع كيف تعمل السينما.. نظرية الرؤية البشرية والحركة، وإن مرور ٢٤ صورة(كادرا) فى الثانية الواحدة فى أثناء التصوير بالكاميرا ومرور العدد نفسه من الصور فى الثانية خلال آلة العرض هو السرعة المناسبة حتى نرى الأشياء تتحرك فى مثل طبيعتها البشرية والحياتية.

ولكن ماذا يجرى لو اختلف عدد الكادرات المارة فى الثانية الواحدة؟

أولا: إذا قل عدد الكادرات ـ وقد تصل إلى ٨ أو ١٢ أو ١٦ ـ فإن ذلك يتسبب أثناء العرض ـ والعرض دائما وأبدا ملتزم بـ ٢٤ كادرا فى الثانية الواحدة ـ فى جرى الأحداث والحياة سريعا بشكل مضحك ، ويخلق نوع من الكوميديا الشكلية الحركية لغرابة حركات الإنسان بهذه السرعة. ولقد استغل هذا التأثير فعلا سينمائيا فى الأفلام المصرية فى المطاردات المضحكة أو فى مطاردة زينات صدقى لاسماعيل يس فى أحد الأفلام، أو هروبه من أسد، وبالطبع استغل عبقرى السينما الصامتة شارلى شابلن هذا التأثير فى السينما العالمية بإتقان كبير..

كما يستغل هذا التأثير فى اختصار زمن نسبى للحدث لنشاهد يوما كاملا مثلا للحركة فى شارع ما بهذه السرعة العالية، أو يوما فى محطة قطار رئيسية، أو حتى الحركة فى مكان تتغير ملامحه باستمرار سواء أكان ذلك فى الاستعمال الروائى أم الوثائقى التسجيلى فى متابعة بناء شئ ما..

ثانيا: إذا كان التقاط الصور سيكون صورة، صورة متصلتين وبزمن بينهما كبير، فهذا سيدخل فى نطاق حيلة (التصوير الزمنى المتقطع). أو سواء كان صورة صورة(أو كادرا ـ كادرا) أو مجموعة من الكادرات قليلة ، فليكن ١٢ كادرا ثم تقف الكاميرا وبعد ربع ساعة تأخذ ١٢ كادرا، ..وهكذا أو كل ساعة أو كل ٥ ساعات أو

كل يومين وهكذا.. ، فهذا سيخلق فى النهاية تلك الصورة التى نشاهدها لتفتح الزهور سريعا أو نمو النبات من الأرض، أو ما شاهدناه الأزهار تذبل وتموت بسرعة فى فيلم **«ليلى»** عام ١٩٤٢، إخراج توجو مزراحى وتصوير عبد الحليم نصر.

ولقطات تحرك السحب وظلالها على الأرض مسرعة تكون منفذة بهذه الوسيلة ، وهى وسيلة تركب على موتور الكاميرا تعمل (أوتوماتيكيا) حسب ضبطها ، ومن أشهر الأفلام المنفذة بهذه الوسيلة الفيلم التسجيلى المصرى **«ينابيع الشمس»** إخراج جون فينى وتصوير حسن التلمسانى.

ثالثا: عندما يجرى الحبيبان نجلاء فتحى ومحمود ياسين بين الزهور بالسرعة البطيئة فى دلال وحب، فإن ذلك سينمائيا يكون بدوران الفيلم داخل آلة التصوير بسرعة أعلى من ٢٤ كادرا فى الثانية الواحدة، وإذا افترضنا مرور ١٠٠ كادر فى الثانية الواحدة، وتم عرضها فى آلة العرض الثابتة القياسية ٢٤ كادرا فى الثانية الواحدة، فإن معنى ذلك أنها ستعرض فى ٤ ثوان تقريبا، أى تستغرق زمنا أطول ، وبالتالى تكون حركة الحدث أقل وأبطأ ومن هنا تكون الصورة مصورة بالسرعة التى تبدو بطيئة وحقيقتها أنها مصورة بمعدل أعلى فى عدد مرور الصور فى الكاميرا فى الثانية الواحدة.

وفى مصر، كانت لدينا كاميرا ميتشيل تعمل بسرعة ١٢٠ كادرا فى الثانية الواحدة ـ عملت بها أنا شخصيا فى فترة الستينيات كمساعد مصور ـ ولكن لم تتم صيانتها ودمرت ، وأصبحنا الآن لا نملك إلا كاميرات تعمل فى أفضل حالاتها بسرعة ٨٠ كادرا فى الثانية الواحدة، وهو ما استعمل كثيرا فى الأفلام المصرية فى المشاجرات أو مواقف الحب الشاعرى وخلافه.

وأحب أن أضيف ، أن تصوير انطلاق الصواريخ إلى الفضاء الذى يشاهد على الشاشة مصورا بكاميرات خاصة تسمى(كاميرات السرعة العالية) مخصصة لذلك ولا تعمل بالنظام المعمول به فى الكاميرات السينمائية العادية، بل بنظام آخر معتمد على شد الفيلم بدون تروس ولف منشور زجاجى بسرعة رهيبة تصل إلى ما يزيد عن الـ ١٠٠٠ أو ١٥٠٠ كادر فى الثانية الواحدة، وأثناء لفه تسجل الصورة المنقولة منه على شريط الفيلم المسحوب.

ومحدودية السرعة البطيئة للكاميرات فى مصر قللت بالضرورة بعض الخدع الخاصة بالنماذج الصغيرة (الماكيتات)، كما سنعلم فى الجزء الخاص بالنماذج المصغرة فى هذا الكتاب.

دنيا بالمعكوس ..

مرور الفيلم داخل الكاميرا أثناء التصوير فى عكس دورته الطبيعية .

دائما يمر الفيلم السينمائى الخام داخل الكاميرا من أعلى إلى أسفل خلف العدسة وفى شباك التعريض ، ولكن ماذا يحدث لو جعلنا الفيلم أثناء التصوير يمر من أسفل إلى أعلى؟ وأكرر ، مع العلم أن العرض دائما ثابت فى عدد الكادرات كل ثانية، وثابت فى مرور الفيلم من أعلى إلى أسفل فى آلات العرض.

فى هذه الحالة ستنقلب قيم كثيرة جدا، وسنرى السباح يخرج من الماء ويقفز برجليه إلى أعلى حتى يقف على المنط، أو رجوع السيارات والمارة وسيرهم إلى الخلف فى الشوارع ، وهكذا. وأهم استعمالات هذه الخدعة فى إصابات الأسلحة البيضاء والسهام فى الأفلام التاريخية، حيث يتم تصوير إصابة السهم بالعكس أثناء خروجه من جسم المقاتل مثلا ، وعند العرض نجده يرشق فى جسم المقاتل لأنه صور عكسيا .. وهكذا.

واستغلت هذه الحيلة فى أفلام كثيرة ، كما أسرف فى استعمالها التليفزيون المصرى فى مقدمات برامجه.

شر .. فريد شوقى

استعمال العدسة نصف البؤرة .

فى عام ١٩٤١، أدهش المخرج الأمريكى أورسون ويلز العالم بفيلمه الأول **«المواطن كين»**، لأن الفيلم اجتماعى وصورة صادقة للحياة داخل صفوة المجتمع الأمريكى البرجوازى، ولأن بناء السيناريو فيه كان غير تقليدى بالمرة، وكذلك لأنه اتبع أسلوب تصوير يعتمد بشكل كبير على اللقطات الواسعة وعمق المجال فيها كبير وكلها واضحة المعالم. وعمق المجال فى الصورة هو المساحة الواضحة المعالم بؤريا ، وتكون فيها الصورة محددة، حادة. وتختلف هذه المساحة أى عمق المجال ـ باختلاف بؤرة العدسة وفتحة الديافرام. واعتبرت كذلك نوعية الإضاءة والأسلوب المبتكر فى تصوير الفيلم شيئا فريدا بدا يؤرخ له فى لغة التصويرمن هذا الفيلم إلى ما قبل **«المواطن كين»** أو إلى ما بعده، ولهذا قصة طريفة. فالمخرج يخرج لأول مرة وهو طليق وحر فى تفكيره ، ولأنه مخرج إذاعى فإن خبرته فى تركيب الصورة وإمكانياتها محدودة. وفى حديث مع مصورالفيلم كريج تولاند وكان من المصورين المشهورين فى وقتها فى هوليوود، أفاد أن مستر ويلز طلب منه أشياء غير تقليدية لأنه لايعلم حدود العدسات وعيوبها ومزاياها، ففكر فى حل ذلك تقنيا واقترح تولاند تصنيع بعض قطع العدسات تركب على العدسة الأصلية (الأم) فى الكاميرا ، بحيث يستطيع أن يزيد من عمق مجال الصورة

ومن المعروف بصريا ، أن لكل عدسة عمق مجال معينا يختلف باختلاف رقمها البؤرى ، أي بعدها البؤرى واتساع زاوية رؤيتها أو ضيقها ، وبالتالى كلما استعملنا عدسات واسعة زاد عمق المجال فى الصورة، وكلما أغلقنا فتحة العدسة حافظنا على العمق الواضح فى كل معالم الصورة، ولكن إلى حد معين بحيث لا يمكن أن نحافظ

على أمامية قريبة واضحة مع خلفية بعيدة واضحة. ولهذا فكر كريج تولاند فى عمل نصف قطعة من العدسة ذات بعد بؤرى مخالف للعدسة يعطى صورة واضحة جدا للجزء القريب المصور، يوضع على أحد جوانب العدسة الأم ويبقى النصف الآخر من العدسة منضبطا فى وضوحها بالكامل ، كما ضبطت أصلا ببعدها البؤرى الحقيقى.

وبهذا حصل الفيلم على هذه الميزة البصرية الفريدة لأول مرة فى تاريخ التصوير السينمائى، ولقد تم تصنيع أنصاف العدسات هذه خصيصا للفيلم، إلا أنها بعد ذلك أصبحت موجودة ويمكن لأى مصور شراؤها واستعمالها.

وأشعر بالحرج شخصيا حين أقرأ أننى أول المصورين المصريين الذى استعمل هذه العدسات نصف البؤرية فى السينما المصرية ، فقد بحثت عنها فى أول سفرياتى خارج مصر ، بعد تخرجى فى المعهد العالى للسينما واشتريت ٤ أنواع مختلفة البؤرة، وهى: (١/٢ + ١+، ٢+، ٣+) والاختلاف هنا يعنى مدى قرب الشيء للعدسة، واستعملتها أول مرة فى فيلم **«الشيطان يعظ»** لأشرف فهمى الذى صور عام ١٩٨٠ وعرض عام ١٩٨١ أى بعد ٤٠ عاما من ظهور هذه العدسات فى السينما العالمية، وكانت أول اللقطات تمثل الفنان الراحل فريد شوقى ووجهه قريب جدا يملأ يسار الصورة، وفى الخلفية اليمنى الفنان الراحل توفيق الدقن ويدور بينهما الحديث بدون أن يلتفت له فريد شوقى ، ولقد كان الحديث والموقف دراميا وبصريا فيه قوة وسيطرة وشر فريد شوقى فى اللقطة، ولذا وجب التركيز البؤرى على الأمامية والخلفية معا... وكثير من الزملاء سألونى بعد ذلك: كيف فعلت ذلك؟

كما صورت لقطات من فيلم **«الثأر»** لمحمد خان عام ١٩٨٢ الذى صور فى ١٩٨٠ وتأخر عرضه ، وكذلك **«الحب فوق هضبة الهرم»** لعاطف الطيب عام ١٩٨٦ والفيلم صور عام ١٩٨٣ وتأخر عرضه لوفاة منتجه.

وبالطبع ، يجب عند استعمال هذه الطريقة الاحتراس فى عدم تخطى أى شيء متحرك محور المنتصف فى الصورة حتى لا يدخل فى عدم الوضوح، ولا شك أن استعمال هذه العدسة الآن، أصبح سهلا وميسورا.

ولقد لاحظ بعض النقاد غرابة اللقطات القريبة فى الفيلم، وأذكر منهم الأستاذ الناقد الصحفى الراحل ضياء الدين بيبرس ، فقد كتب فى مجلة الكواكب بتاريخ ١٩٨١/٧/٧ ما يلى : «ترك العدسة تملأ الشاشة بوجوههم لتشى بكبرياء وبلا خوف بأدق مشاعرهم. والحق، أن فيلم «الشيطان يعظ» هو أكثر الأفلام المصرية التى رأيتها فى حياتى استعانة باللقطات المكبرة (الكلوزات) التى تملأ الشاشة».

حقيبة الساحر..

المرشحات والأقنعة وخلافه.

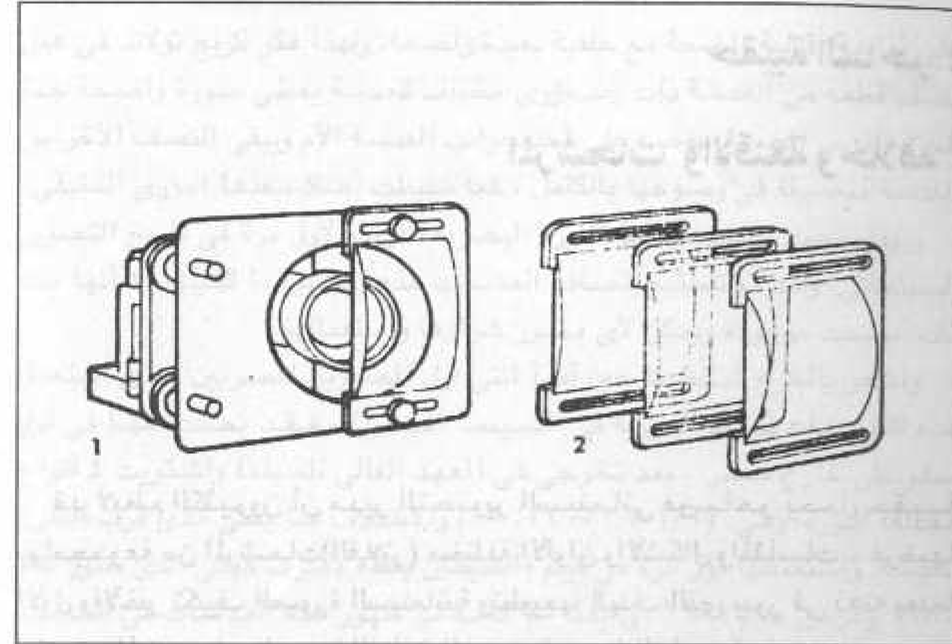


قد لايعلم الكثيرون أن مدير التصوير السينمائى هوساحر يحمل حقيبة بهامجموعة من المرشحات(الفلاتر) مختلفة الألوان والأشكال والمقاسات ، غرضها الأول والأخير تكييف الصورة السينمائية وتطويعها للهدف الذى يدور فى ذهنه بعدما اتفق مع المخرج على الصورة النهائية التى سيظهر بها الفيلم دراميا.

وبداخل هذه الحقيبة نجد مرشحات لتنعيم وجه الممثلين لإظهارهم أصغر سنا، أو لإضفاء شاعرية ماعلى المشهد. أو مرشحات تزيد من دفء اللون أو وهج الشمس أو الاحساس بكآبة الموقف أو تأثيرات خاصة مثلما حدث فى أحد أغانى المطرب عبدالحليم حافظ فى فيلم **«معبودة الجماهير»** - انتاج عام ١٩٦٧ اخراج حلمى رفله وتصوير وحيد فريد - حين جعل أجزاء من الصورة تغرق فى ضبابية ماعدا المطرب فى اللقطة وهكذا!.

هذا بجانب كم كبير من مرشحات الاتزان اللونى التى تضبط مصادر الضوء مع ألوان الطيف للفيلم الخام المستخدم، والأقنعة التى يمكن أن تستعمل على الكاميرا بحيث تعطينا منظور (النظارة الميدانية) أو (ثقب المفتاح فى الباب) كماحدث فى فيلم **«دعاء الكروان»** انتاج عام ١٩٥٩ إخراج بركات وتصوير وحيد فريد، أو العين السحرية لباب الشقة ، وهكذا.

والحقيقة، أن مدير التصوير السينمائى المعاصر يحمل فى حقيبته أشياء كثيرة جدا، وإن كان موهوبا ومبتكرا يستطيع أن يعمل كما يقول المثل (من الفسيخ شربات).



عدسة تغطى نصف المجال البؤرى التى استعملت فى مصر بدءا من عام ١٩٨١، فى فيلم «الشيطان يعظ»

وهذه الوسائل الصناعية لها عدة مصانع فى اليابان وأمريكا وأوروبا وروسيا وعدة دول متقدمة فى صناعتها ، وأثمن أنواعها المصنوعة يدويا ومن الزجاج البصرى الشفاف للدرجة الأولى، وهناك أنواع رخيصة مصنعة من البلاستيك ويكون استعمالها الأكبر فى التصوير الفوتوغرافى الثابت ولكنها بالطبع تصلح سينمائيا، وتعطى نتيجة مقبولة. ويظهر إبداع المصور السينمائى وحرفيته الجيدة ، عندما يستغل هذه الوسائل فى خلق صورة موجبة دراميا لأحداث الفيلم.

الفأر ميكى ، ومشمش أفندى ، وحبوب وحبوبة..

تصوير الرسوم المتحركة «الكارتون» وعناوين الأفلام .

عرفت الرسوم المتحركة لأول مرة فى مصر فى أفلام الإخوة فرانكل فى مشارف العقد الرابع من القرن العشرين ، فبعد شهرة الفأر ميكى لفنان الرسوم الأمريكية والت ديزنى وانتشار بعض أفلامه المهمة لمغامرات هذا الفأر وعائلته، نشطت فى مصر هذه المحاولة الأولى، وكان هدفها الأساسى الترويج للسلع والمنتجات الصناعية بأفلام قصيرة كارتونية عن شاى الشيخ الشريب أو صابون صن لايت. ثم قام الإخوة فرانكل باستحداث شخصية كارتونية مصرية باسم مشمش أفندى فيه كل سمات الكاريكاتير المصرى فى الشكل والملابس والطربوش وصنعوا بعض الشرائط، كانت تعرض قبل الأفلام الروائية فى دور العرض، ولكن كان الهدف الأساسى لهم هو العمل التجارى للكارتون.. ولقد تركوا مصر عام ١٩٥١، بعد أن هاجراليهود من مصر بعد حرب فلسطين عام ١٩٤٨، وهم من أصل روسى أبيض حضر والدهم إلى مصر فى أواخر القرن التاسع عشر بعد مروره على الشام وفلسطين.

أما المحاولة الثانية، فهى محاولة ناشد تادرس وأنطون سليم وأحمد عبد الفتاح الرسامين الذين احتضنهم عبد الحميد عيسى، وأنشأ شركة «سيتى فيلم» خصيصا لإنتاج أفلام الرسوم المتحركة كذلك للدعاية لمنتجات الشركات الصناعية والزراعية، وخاصة أن أفلام الرسوم المتحركة الأجنبية كانت تعرض قبل الأفلام الروائية الطويلة فى مصر، وكانت تلاقى إعجابا كبيرا من الكبار والصغار، مما شجع هذه الشركة الجديدة على ابتكار شخصيتين مصريتين مثل الفار ميكى وزوجته وهما «حبوب وحبوبة».. فقاموا بصناعة فيلم عن الزراعة باسم «حلم الفلاح» ، وتدور حوادث هذا

الفيلم عن فلاح ـ الذي هو حبوب ـ يعمل فى حقله على الزراعة ويبذر الحبوب ثم يجلس أسفل شجرة وتأخذه سنة من النوم، فيحلم بأنه في مكان جميل وفي فمه أرغول يعزف عليه، فيخرج زرع الفجل من الأرض ويرقص على أنغام الأرغول. وتتطور الحوادث فتظهر حبوبة وقد جاءت على صوت الأرغول ، فيفاجئها وحش يحاول افتراسها فتكون نجاتها على يد حبوب والفجل المزروع.

هذه المعلومات من كتاب كتابات السيد حسن جمعة الجزء الثالث ، جمع وتحقيق فريدة مرعي، مطبوعات المركز القومي للسينما ١٩٩٨.

تأتى المحاولة الثالثة فى ستوديو مصر، حيث أنشئ قسم الحيل السينمائية والحقيقة أن هذا القسم كان يضم ماكينة لتصوير عناوين الأفلام وتصلح لتصوير الرسوم، وقد أشرف عليه المصور اللبنانى روبير طمبا وقام بعمل بعض الأفلام الدعائية لمنتجات بنك مصر ومصانعه ، ولكنها لم تلاق أية شهرة. واقتصر القسم على اثنين من الخطاطين لكتابة خطوط عناوين الأفلام بالعربية والأجنبية، هما الخضرى والسخيلي. ولم يحدث أن قام هذا القسم بأية خدع من أى نوع ، اللهم إلا بعض الرسوم المتحركة والعناوين الثابتة أو المتحركة على رول ، وكان يقدم هذه الخدمة كذلك للعملاء من خارج الاستوديو.

أما النهضة النوعية لهذا الفرع، فكانت في وجود القطاع العام فى السينما بعد التأميمات فى أوائل الستينيات، وحتى تلك الفترة كان المستمر فى نشاط بسيط للرسوم المتحركة هو أنطون سليم فى شركة الإعلانات المصرية التى تتبع دار التحرير للنشر وتصدر عدة صحف، منها : الجمهورية والمساء وخلافه. وكانت هناك محاولات فردية لفنانى الكاريكاتير : مصطفى حسين وحاكم وأخرى للفنان ناجى شاكر والمصور محمود عبد السميع، ولكنها كلها بالدافع الذاتى والمجهود الفردى، ولم يكتب لها النجاح أو الاستمرار.

ومع وجود القطاع العام ووزير مثل د. ثروت عكاشة وإنشاء التليفزيون عام ١٩٦٠، استحضرت وزارة الثقافة خبيرين من تشيكوسلوفاكيا أحدهما للرسوم ويسمى فلاديمير ليخكى ، وآخر للعرائس المتحركة ويسمى بابيك. وقاما بتدريب مجموعة كبيرة من شباب المركز القومي للأفلام التسجيلية والقصيرة الذى أنشئ عام ١٩٦٧، وأصبح تخصص الرسوم المتحركة فرعا أساسيا فيه وكان يدير المركز ويشرف عليه الفنان الرسام الصحفى الكاتب : حسن فؤاد، كما اهتم بإنشاء قسم

للعرائس. ولم يكن فنا أونشاطا معروفا فى مصر أكثر من فن الأراجوز والعرائس المتحركة بالخيوط فى مسرح الأطفال، الذى أنشئ كذلك كأحد قطاعات وزارة الثقافة.

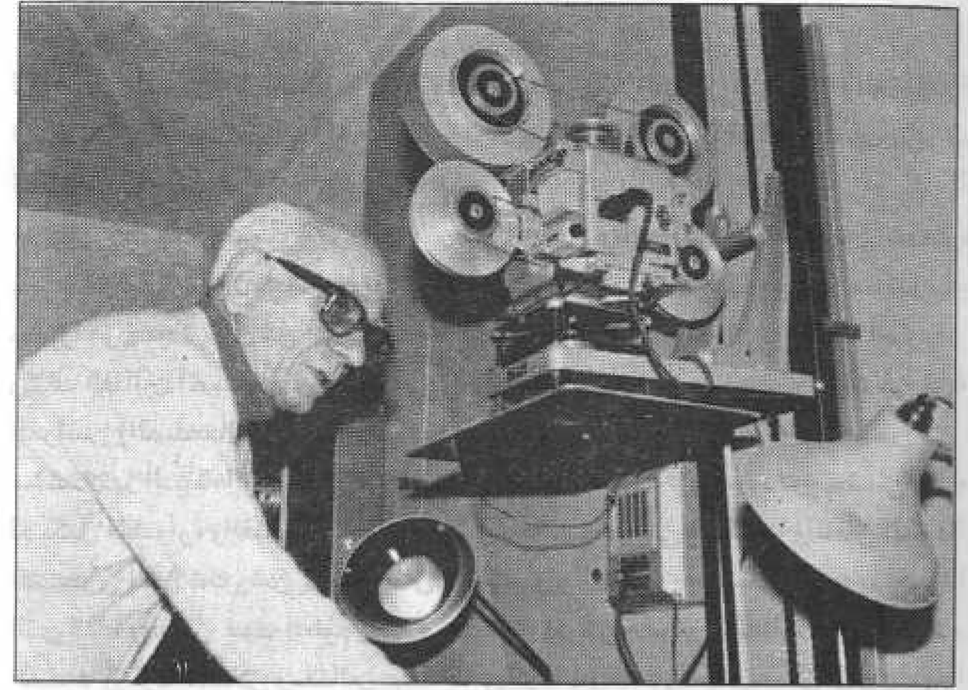
وظهرت أجيال متميزة من العاملين فى الرسوم والعرائس، مثل الفنانين محمد حسيب وزوجته نوال محمود، ولقد أصبح محمد حسيب بعد ذلك مخرجا سينمائيا متميزا، والسيدة نوال من أشهر مصممات العناوين السينمائية فى الأفلام المصرية، وكذلك الفنانين أحمد حنفى وزوجته زينب زمزم، والأخيرة تخصصت بعد ذلك فى فن العرائس (الصلصال)، وكما نجد أنها قطعت شوطا كبيرا فى هذا التخصص فى مسلسلاتها الدينية التى تذاع فى رمضان باسم قصص الأنبياء. ودلاور حسنى وإن لم يكمل المشوار، والفنانين المتميزين رضا جبران ونصحى إسكندر، والفنان السيد الشحرى الذى تطور من خطاط فنان إلى تصوير العناوين وتنفيذ الخدع بكاميرا التروكا ، والفنان عبد العليم زكى من خارج المركز القومى والفنانين رؤوف عبد الحميد وزكريا عجلان وستالين عبد الله وزكريا إبراهيم وأحمد حسن. كما شهد التليفزيون الأخوين على مهيب وحسام مهيب والأول خريج الفنون الجميلة والثانى مهندس، ولقد طورا هذا القسم بالتليفزيون ثم انتقلا لمؤسسة الأهرام.

حتى أنشئ قسم خاص، وتخصص فنى فى المعهد العالى للسينما للرسوم المتحركة من عام ١٩٧٢. وأشرف عليه الدكتور أحمد موسى المتينى وأخرج دفعات فى الرسوم المتحركة.

وفى تلك المرحلة نفسها، أنشئ فى كلية الفنون الجميلة بالقاهرة شعبة أو قسم لدراسة الرسوم المتحركة وفنها تخرجت أول دفعاتها عام ١٩٧٥. ومن أشهر خريجيها د.منى أبو النصر التى نشطت فى هذا المجال وأتحفتنا بمسلسل الأطفال الأخير «بكار» والشخصيات التى معه، وهى نابعة من البيئة المصرية.ثم ظهر قسم للرسوم المتحركة فى جامعة المنيا فى كلية الفنون الجميلة.

هذا باختصار تاريخ تطور الرسوم المتحركة فى مصر من العقد الثالث إلى نهاية القرن العشرين.

وما يهمنى هنا فى الحقيقة فى هذا الكتاب ليس الرسوم المتحركة كفن، فهذا تخصص يجب على العاملين فيه أن يقيموه ويدرسوه ويبحثوا فى نهضته وتخصصهم، وخاصة أن طرق التصوير والتحضير والتكوين وإمكانات الكاميرات

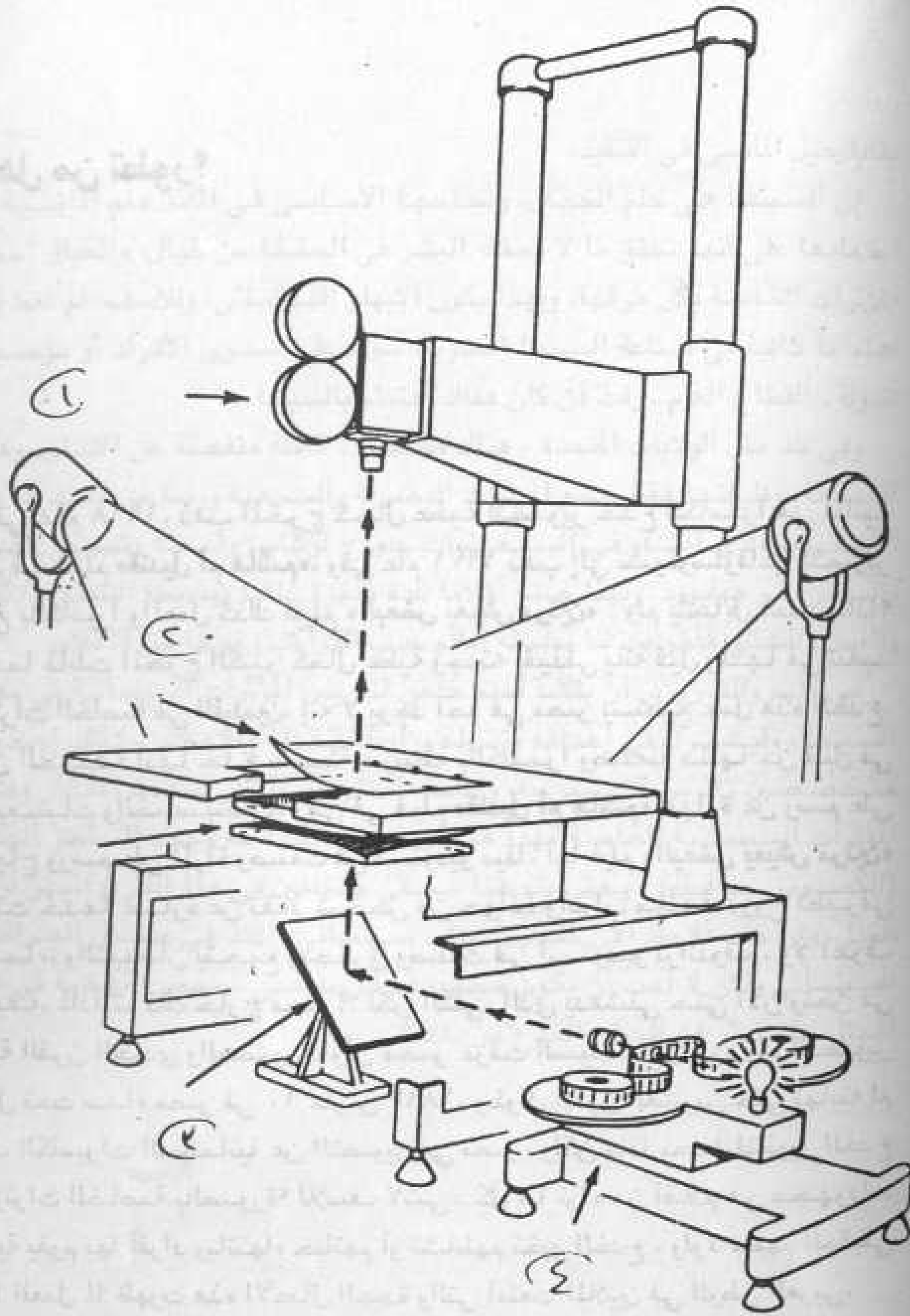


المصور والمخترع أوهان هاجوب وماكينة التروكاج التى صنعها

اللاقطة تطورت بشكل كبير جدا فى السنوات الأخيرة ودخل فيها الكمبيوتر بشكل أساسى، هذا بخلاف المستويات الأربعة للتصوير ومزج الرسوم المتحركة بالحياة الحقيقية وخلافه. ما يهمنى هو استعمال هذا القسم لبعض الخدع السينمائية البسيطة فى الأفلام المصرية، ومثال ذلك، ما قام به المخرج الصديق الراحل محمد حسيب، وهو أصلا فنان رسوم وخريج كلية الفنون الجميلة.

ففى فيلم **«استغاثة من العالم الآخر»** ، قام بعمل خدعة هبوط مصعد إلى النيل من أعلى كوبرى إمبابة، وكانت هذه الوسيلة تستغل فى تركيب عدة لقطات متحركة الأجزاء معا، أو يستغل جهاز العرض السفلى بها فى تغيير خلفيات أو إعطاء حركة زائدة فى مشهد ما. وبالطبع، هذا أوجد أهمية لفنانى الرسوم فى مجال الخدع البسيطة، ولقد ساعد على ذلك وجود هذه الكاميرات بكثرة حيث كان يصنعها المخترع والمصور السينمائى أوهان هاجوب ويقوم بصيانتها..

وتعددت مثل هذه الخدع البسيطة فى بعض الأفلام، وكان يكتب فى عناوين الفيلم قام بالخدع السينمائية فلان. لكن بالطبع، هذا شىء بسيط جدا ومتواضع بالنسبة للمفهوم الحقيقى والعلمى للخدع أو المؤثرات البصرية الخاصة فى السينما.



ماكينة التروكاج وتستخدم فى تصوير الرسوم المتحركة والعناوين : ١ـ الكاميرا ٢- مكان تصوير اللوحات
٣- اضافة بعد ثانى للصورة المصورة من طريق المراة ٤- جهاز سينمائى للعرض على المراة

هل من تطور؟

فى عام ١٩٦٨، ذهب المخرج كمال عطية لتصوير خدع للكاميرا فى ألمانيا الشرقية لفيلم **«قنديل أم هاشم»**، وفى عام ١٩٧١ ذهب إلى تشيكوسلوفاكيا لتصوير خدع بالكاميرا والمعمل كذلك لفيلم **«البعض يعيش مرتين»** . ولم يتساءل أحد.. لماذا؟ وعندما قابلت المخرج الكبير كمال عطية وجدته يفيدنى بأنه قيل وقتها فى تنفيذ المؤثرات الخاصة فى الفيلمين، إنه لا يوجد أحد فى مصر يستطيع عمل هذه الخدع، ولكن الحقيقة أنها خدع بسيطة مرتبطة بالكاميرا وصنعنا مثلها من قبل فى الأربعينيات والخمسينيات. وهى فى فيلم **«قنديل أم هاشم»** عبارة عن رسم على الزجاج ورسم على المرآة وصنعت فى استوديو ديفا، أما فيلم **«البعض يعيش مرتين»** فكانت خدعا عبارة عن نفاذ شخص من حوائط وأبواب مغلقة، وروح تطير فى السماء، والشيطان يتجمع ويحترق وصنعت فى استوديو براندوف . ولا أعرف حقيقة، لماذا تم ذلك خارج مصر؟! لكن الشيء الذى يدهشنى حتى الآن ونحن فى بداية القرن الحادى والعشرين ، وأن مصر عرفت السينما لأول مرة وتم التصوير الأول تحت سماء مصر فى ١٠ مارس ١٨٩٧، وطوال القرن العشرين حتى نهايته لم تكف الكاميرات السينمائية عن التصوير فى مصر، ولكن ماذا يحدث لتطوير الخدع والمؤثرات الخاصة بالصورة؟ للأسف لاشيء. كل ما نراه من أفلام هى مجهودات فردية يقوم بها أفراد وبانتهاء حياتهم أو نشاطهم تخبو الخدع ، ولولا حبهم الحقيقى لهذا العمل لما ظهرت هذه الأعمال الجيدة والتى أمتعت الملايين فى الوطن العربى.

ولكن ، هل من تطور الآن؟ وخاصة أن كل ما سبق هو تاريخ وتنفيذه أصبح شيئا متخلفا ومكانه فى المتاحف السينمائية الآن ، ولاسيما بظهور حيل ومؤثرات التصوير الرقمى (الديجيتال) ، بالإضافة إلى الكمبيوتر جرافيك والتصوير السينمائى وبعض

بقايا حيل الماضى فى التنفيذ.

إن السينما هى حلم الخيال، ونجاحها الأساسى فى المائة عام الماضية هو اعتمادها على أنها تحقق ما لا يحققه البشر فى الحقيقة من خيال، والخيال تخدمه المؤثرات الخاصة بكل طرقها، وبهذا يكون الإبهار السينمائى. وللأسف، لم نعط ذلك اهتماما كافيا فى صناعة السينما المصرية، سواء على مستوى الأفراد أو مؤسسات الدولة ـ القطاع العام ـ وقت أن كان هناك اهتمام بالسينما..

وفى بلد مثل الولايات المتحدة ، هناك مؤسسات كاملة منفصلة عن الاستوديوهات العملاقة، وظيفتها فقط صنع المؤثرات البصرية والسمعية وربما من أشهرها ذلك الاستوديو الذى أنشأه فى السبعينيات جورج لوكاس واسمه «تصنيع الضوء والسحر» فى هوليوود، وبهذا صنع أفلاما عدة مبهرة عالميا وبسيطة التنفيذ بالإتقان والعمل والتفكير فأخرجت لنا سلسلة أفلام حرب الكواكب وغيرها من الأفلام.

من المهم والضرورى أن ينشأ قسم خاص لتدريس المؤثرات السينمائية فى معهد السينما، وليشترك فى إعداده وتمويله وزارتا الثقافة والإعلام. وكذلك إحضار متخصصين زائرين للتدريس به، وإنشاء استوديو خاص لتنفيذ الأفكار وصنع المؤثرات السينمائية الخاصة فهذا هو الهدف ، وخاصة مع وجود الساحر الجديد (الكمبيوتر جرافيك) . وحتى يتم هذا سنبقى متخلفين فى هذا الفرع المبهر لزمن طويل. وإن كنت ألاحظ الآن تقدم شباب سينمائى واعد فى مجال الجرافيك السينمائى ولكن لا أحب أن يكون مجهودهم فردياً حتى تستمر النهضة فى هذا المجال، ولا يندثر فن الحيل والخدع من بلادنا.

٩ - فن المكياج يتقدم فى حدود .

ربما لا توجد مهنة أو فن مظلوم فى السينما كفن المكياج ، فالدولة أهملته كثيراً وفجأة رصدوا له الجوائز فى المسابقات والمهرجانات المحلية حين استشعروا قيمة الجهد والفن المبذول على الشاشة، وفجأة أيضا تاه عن الذاكرة. ولكن عند افتتاح المعهد العالى للسينما فى ١٩٥٩/١٠/٢٤ تذكروه، وأنشأوا قسم تخصص له أغلق بعد أربع سنوات، وأصبح المكياج يدرس فى تخصص التصوير السينمائى وألحق كمادة تدرس فى معهد الفنون المسرحية، وكلنا يعلم الفروق الشاسعة بين مكياج المسرح وذلك الإبداع الجميل فى مكياج السينما . فهو لا أب له.. فنانوه مكافحون يحفرون حتى الآن فى الصخر بجهدهم الذاتى، يندثرون ويموتون وأبناؤهم يكملون الرسالة، ولكن إلى متى يصبح فن المكياج عندنا هكذامهملا .. لايكرم، لا يدرس ،لا يتطور!!!

إن العلاقة الوطيدة بين المكياج والتصوير السينمائى والمتمثلة فى إبراز مواطن الجمال أو القبح أو التأثير بها، هى التى جعلتنى أهتم بهؤلاء الفنانين وتاريخهم الحائر بين السلب والإيجاب، وأقترب منهم فهم زملاء فنانون لهم إبداعهم الخاص المؤثر وكثيرا ما تعاونا معا فى خلق تأثير ماعلى وجه ممثل أو ممثلة أو عمل ندبة أو خدعة أو تصغير ممثلة تعمل فى زمنها الضائع أو تكبير شاب إلى عجوز شاحب أو دماء تسيل أو جرح نافذ، وهكذا..وهؤلاء الفنانون هم جزء من نسيج الفن السينمائى المصرى بكل تاريخه الكبير .

ولهؤلاء قصص وأنا أعرف قصة وطنية بطلها الماكيير محمد عشوب ولكنى فى حل عن قصها فهى تخصه وهو الوحيد الذى يملك حق إذاعتها . كما أسوق مثالا آخر عن موقف وطنى قرأته فى إحدى المجلات الصادرة فى الستينيات كتبه الماكيير

مصطفى إبراهيم القطورى أثناء رحلة له إلى الدول العربية فى الشمال الأفريقى، فقد نشر فى مجلة (ألوان جديدة) فى العدد ٢٣ ، بتاريخ ١٩٦٣/٣/٢٤ تحت عنوان : عملا بحرية النشر «أعرض على سيادتكم مارأيته فى الأقطار الشقيقة من محاربة الصهيونية للفيلم المصرى، فى نفس الوقت الذى يربحون فيه الآلاف ، لقد كنت فى زيارة إلى شمال أفريقيا فذهبت إلى طرابلس وإلى تونس والدار البيضاء، وقد رأيت بنفسى حب أهل هذه البلاد لنا ولفنانينا وأفلامنا والإقبال الشديد على الأفلام المصرية، وسأقص على سيادتكم ما شاهدته بنفسى يحدث لأفلام عملت بها:

أولا: ما يفعلونه هو رفع بوبينة من الفيلم أو بوبينتين من علب مختلفة عن قصد وهذا بطبيعة الحال يجعل المتفرج يتابع الفيلم ولا يحس بتسلسل القصة ولا يعرف لها معنى.

ثانيا: الإعلانات والأفيشات الخاصة بصور الفيلم ، فقد رأيت صورالأفيشات ليست لها صلة على الإطلاق بالفيلم المعروض، والصور لأشخاص آخرين لم نرهم إطلاقا فى بلادنا ولم نعرف عنهم شيئا. وهم أساتذة فى اختيار عنوان الفيلم الذى ليس له معنى ولاوجود ،فمن هذا تعرف أنهم لايريدون من الجمهور أن يعرف القصة المصرية أو المواضيع المصرية، وكذلك لايريدون من الجمهور أن يكون على صلة بشكل الممثلين المصريين وتعريفهم بهم، فهم يبعدون الشعب عن الثقافة المصرية ويحرمونهم من الاتصال الروحى الموجود فعلا بينهم وبين بلادنا وبين ممثلينا وهم بهذا يقطعون الصلة التى يريدها الجمهور، وقد كانوا عندما يعرفون بأننى مصرى يستحلفون بالله وبالكتاب الكريم أن أرسل لهم صور فنانينا، فأحضرت معى كشفا كبيرا وعناوين مختلفة لأرسل لهم الصور المطلوبة. وإنى أسأل، أين ملحقونا الثقافيون؟؟ ألم يسمعوا أويروا هذه الحرب التى يحاربنا بها أصحاب دور السينما؟ ومما يؤسف له أنهم جميعا صهاينة يربحون من أفلامنا ويحاربونها فى الوقت نفسه، فيجب على ملحقينا الثقافيين فى مختلف بلاد المغرب العربى بنوع خاص أن يتابعوا هذه الأفلام، فهى خير دعاية وخير صلة بيننا وبين الشعوب. وكم يكون جميلا وعظيما لو أن المؤسسة المصرية الجديدة الخاصة بالتوزيع تفتح لحسابها دارا للعرض فى عواصم بلاد المغرب العربى. وإن لم تستطع فلتشارك أحد المواطنين من أبناء الشعب لنثق بأن أفلامنا وقصصنا وأدبنا سيعرض على هذه الشعوب الحبيبة كما هو وكما نريد نحن. وفى هذه السينمات توزع صور الفنانين وصور الرئيس



مكياج فيلم «قبلة فى الصحراء» أنتج ١٩٢٧ وعرض ١٩٢٨، قام به المصور والممثلون الأوائل



عيسى احمد يقوم بمكياج فاطمة رشدى فى فيلم «العزيمة» ١٩٣٩

جمال عبد الناصر، فقد كانت لها قيمتها ويتلهفون على اقتنائها، وقد أكرمونى فى كل مكان كنت أنزل به وذلك لأنى كنت أحمل صور الرئيس».

هذا الموقف الذى سجل لأستاذى مصطفى القطورى (درس لى مادة المكياج أثناء دراستى بالمعهد العالى للسينما) يعطى مثالا لتفكير هؤلاء الفنانين وغيرتهم على بلادهم وحبهم لعملهم وتفانيهم فى خدمة بلادنا العربية ولنعرف فن هؤلاء المجهولين..

لن أخوض فى بحث تاريخى عن المكياج وهو واجب، ولكن باختصار عرف المكياج قديما فى الحضارات النهرية كحضارة وادى النيل فى مصر والرافدين فى العراق والبحرية كالحضارة الإغريقية والفينيقية. ففى مصر الفرعونية كانت المرأة تتزين فى أبهى صورها، والرسومات الموجودة وأدوات الزينة التى تملأ متاحفنا ومتاحف العالم خير دليل على مدى اهتمام حضارتنا القديمة بالتجميل والجمال، ولاسيما فيما يخص المرأة. ولايخلو الرجال، وبخاصة ملوك الفراعنة، من أنواع مختلفة من التجمل وتكحيل العيون وتركيب الذقون وهكذا، كذلك فى الحضارة الإغريقية القديمة كان للمكياج دور مهم جدا فى أقنعة المسرح، ودهانات الوجوه والزينة العامة وقصة الشعر المشهورة..إلخ.

ما يهمنا فى المكياج السينمائى هنا متى وجد فى مصر وكيف تطور؟ ومن رجاله؟ وكيف يلعب المكياج دورا مؤثرا فى بعض الخدع والمؤثرات الخاصة فى الأفلام المصرية؟ وهل ساير التطور العالمى فى هذا المجال أم لا؟

عرفت مصر المكياج فى المسرح بعد بناء دار الأوبرا لمناسبة افتتاح قناة السويس، وبعد ذلك فى الزيارات المستمرة للفرق الأجنبية وتقديمهم عروضهم عليها، حيث كان يحضر هذه الحفلات فى أغلبها جمهور من الأجانب المقيمين أو المتمصرين فى بلادنا، وكان يحضر مع هذه الفرق المسرحية فنانو المكياج الخاصون بممثليهم، ومن هنا عرف المكياج المسرحى من هذا الاختلاط بالأوبرا وانتقل بدوره إلى المسرح المصرى.

أما فى السينما فالأمر يختلف، فلاتوجد إشارة واضحة أو معلومات كافية عن الأفلام الأولى الروائية عام ١٩١٧م، هل كان بها مكياج بالمفهوم الخاص بالسينما، أم لا، ولكن مما لاشك فيه أنه كان هناك مكياج ممكن أن يقوم به الممثلون بأنفسهم لإظهار بواطن الجمال فى الوجه وتصفيف الشعر وخلافه.

عن البدايات والرواد

إلا أن أدق المعلومات الموثقة وجدتها فى كتابين، وإن كانا لنفس المصدر للسيد حسن جمعه الناقد السينمائى فى العشرينيات والثلاثينيات من القرن الماضى. حيث كتب فى مجلة «البلاغ الاسبوعى» يوم الثانى من ديسمبر عام ١٩٢٧م يصف معايشته ليوم تصوير فى صحراء فيكتوريا بالإسكندرية مع شركة كوندور فيلم للأخوين إبراهيم وبدر لاما أثناء تصوير فيلم **«قبلة فى الصحراء»**، إذ يقول: «وماكدنا نستقر فى مكاننا حتى ضرب الممثلون خيامهم بأنفسهم مبدين فى ذلك همة يغبطون عليها، لمانصبت أول خيمة ذهبنا إليها وجلسنا نطلب الراحة إلى أن يحل ميعاد التمثيل، وهنا بدأ مسيو ماير المصور يعمل بنفسه المكياج أو التواليت اللازم للممثلين، وكان أولهم مسيو دافيد ميفانو رئيس العصابة. وكان «مكياج» جميع الممثلين ماعدا مسيو «بدر لاما» والمدموزيل «إيفون جيين» مقصورا على تخطيط الحاجبين والأعين والشوارب بالأقلام السوداء. أما المدموزيل إيفون، فقد عملت المكياج بنفسها فبدأت بوضع دهان أبيض على وجهها بقطعة من الإسفنج، ثم دلكت وجهها حتى صار يبدو لمن يراه أبيض ناصعا. ثم أخرجت من جعبة «المكياج» قلما أسود خططت به حاجبيها وعينيها ثم أخذت تصلح أثر الأقلام بيديها بمساعدة المرآة، حتى صار حاجباها وماحول عينيها أشد سوادا من ليلة ليلاء. ثم أخرجت قلما من الروج الأحمر طلت به شفتيها حتى يبدو شكلهما على الستار واضحا، ثم مشطت شعرها وأصلحت هندامها واستعدت للقيام بدورها».

ومن هذا نستنتج أن المصور يقوم بعمل المكياج لأفراد الفيلم ، كما يقوم الممثل الأول بدر لاما بعمل مكياجه الخاص والممثلة إيفون جيين كذلك وتزيد أنها تصفف شعرها. وبالتالى فيعتبر هذا هو الدارج فى بدايات الأفلام وخاصة أنه فى المسرح كذلك كبار فنانيه يقومون بعمل المكياج الخاص بهم ، مثل يوسف بك وهبى أو زكى طليمات وجورج أبيض. ولقد لاحظت من وصف المكياج الذى أسهب فيه السيد حسن

جمعه أنه يتبع فى أسلوبه المدرسة الأمريكية وقتها فى تصوير الجمال، متأثرا بشكل ومكياج الممثل فلانتينو الذى كان معبود النساء فى العشرينيات ومات فجأة، ولاحظت ذلك جيدا من بعض الصور المنشورة لهذا الفيلم .

وعند افتتاح استوديو مصر عام ١٩٣٥م، استقدم طلعت حرب من الخارج خبيرا فى المكياج اسمه ألكسندر سترانج من روسيا بدأ فى تدريب مجموعة من المصريين، أصبحوا فيما بعد من أهم فنانى المكياج فى السينما المصرية. إلا أنه قبل ذلك كان هناك ثلاثة أفراد يعتبرون روادا فى هذا المجال، ولذا يجب أن نعرفهم بقليل من الاستفاضة.

حلمى رفلة

بدأ منذ شبابه مساعدا للمكياج مع الفرق الزائرة للأوبرا فى المواسم المختلفة، ثم استقر مع السيدة المطربة أم كلثوم يقوم بعمل المكياج المسرحى لها قبل حفلات غنائها، ولقد سعت أم كلثوم لسفره إلى فرنسا لتعلم المكياج هناك، وبالفعل سافر وحصل على دراسة فى التجميل وهذا شىء عادى فى بلد مثل فرنسا حيث تنتشر بها المعاهد الخاصة بذلك. وعند عودته، التحق فى قسم المكياج باستوديو مصر، فاستفاد من الخبير الروسى حتى أصبح من أهم رجال المكياج فى الاستوديو بعد سفر الخبير واستمر هكذا وتخرجت على يديه مجموعة كبيرة من التلاميذ، ثم أصبح مخرجا ومنتجا مشهورا .

عيسى أحمد

يقال عنه إنه أمير فى مهنته ، فقد كان مصففا لشعر الأميرات والأسرة المالكة، وكان ذلك يتيح له السفر كثيرا معهن فى رحلاتهن إلى أوروبا، فدرس فى فرنسا بجانب تصفيف الشعر فن التجميل . ويقال إنه ألم إلماما تاما بفن المكياج للسينما هناك، وعندما بدأ النشاط السينمائى يروج بعدد أكبر من الأفلام قام عيسى أحمد بعمل الماكياج لعدد من الممثلين والممثلات فى الأفلام، وكان عمله فيه الكثير من الإتقان والجودة والفن. وزد على ذلك خلقه واتزانه واحترام شخصيته، حيث كان يقال عنه أمير لهذا ، وبعضهم شبهه بالخواجات، ولقد تخرجت من تحت يديه مجموعة من أشهر فنانى المكياج، ودرس مادة المكياج التخصصى فى المعهد العالى للسينما فى الدفعات الثلاث الأولى . وسنرجع لبعض أعماله الصعبة فى مكياج المؤثرات الخاصة فيما بعد.

مصطفى إبراهيم القطورى

بدأ ماكييرا فى المسرح ثم انتقل إلى ستوديو مصر واكتسب خبرة كبيرة وسريعة من آلكسندر ستراتج واستقل فى عمله وأثبت موهبة وفنا سريعا وإتقانا، حيث كان موسوعة مفيدة جدا فى الرد على أسئلتى المتلاحقة عن أشياء كثيرة كنت أسألها فى عن طرق معالجة الوجوه المختلفة وأنا طالب بالمعهد، زد على ذلك أنه كان يهتم جدا بإمكانية تشكيل وتصفيف الشعر ليلائم نوع الوجه، وكيفية معالجة العيوب الخلقية ببعض خدع المكياج فى الظلال والتجسيم واللون.

ويمكن أن نؤرخ لفنانى المكياج بعد حلمى رفلة، وعيسى أحمد، ويمكن أن نضع معهم مصطفى إبراهيم القطورى كرواد لهذا الفن فى السينما، ولقد ظهر بعدهم بقليل أساتذة يمكن تاريخ ظهورهم كالآتى:

الجيل الأول:

١ـ سيد فرج.
٢ـ أنور المحمودى.
٣ـ على كامل.
٤ـ محمود متولى.
٥ـ ميتشو .

الجيل الثانى

١ـ رمضان إمام.
٢ـ سيد محمد.
٣ـ محمود سماحة.
٤ـ رشدى إبراهيم القطورى.

الجيل الثالث

١ـ حمدى رأفت.
٢ـ إبراهيم عبد الفتاح.
٣ـ محيى الشيمى.
٤ـ سيد عوض.

٥ـ عبد الحكيم أحمد.
٦ـ حمدى أحمد.

الجيل الرابع

١ـ يوسف طه.
٢ـ عبد الوهاب قطب.
٣ـ محمد عشوب.
٤ـ حسن طه.
٥ـ عبد السميع.
٦ـ أحمد الدسوقى.
٧ـ على إمام.
٨ـ هانى الشافعى.
٩ـ سامى صيام.

الجيل الخامس

١ـ جمال رمضان إمام.
٢ـ إمام رمضان إمام.
٣ـ أحمد حمدى رأفت.
٤ـ محمود حمدى رأفت.
٥ـ حمدى حمدى رأفت.
٦ـ أحمد عبد الحميد ـ عشوب الصغير الثانى.
٧ـ محمد عبد الحميد ـ عشوب الصغير.
٨ـ أمل عبد الحميد.
٩ـ محسن فهمى.
١٠ـ شريف فهمى.
١١ـ عزيز إبراهيم
٢ـ أولاد حسن طه.



الماكيير مصطفى القنبورى



الماكيير عيسى أحمد
من الرواد



الماكيير حلمى رفلة من الرواد ثم أصبح
مخرجا ومنتجا كبيرا فى السينما المصرية



الماكيير رمضان امام
من الجيل الثانى



الماكير سيد محمد
من الجيل الثانى



الماكيير انور المحمودى
من الجيل الأول



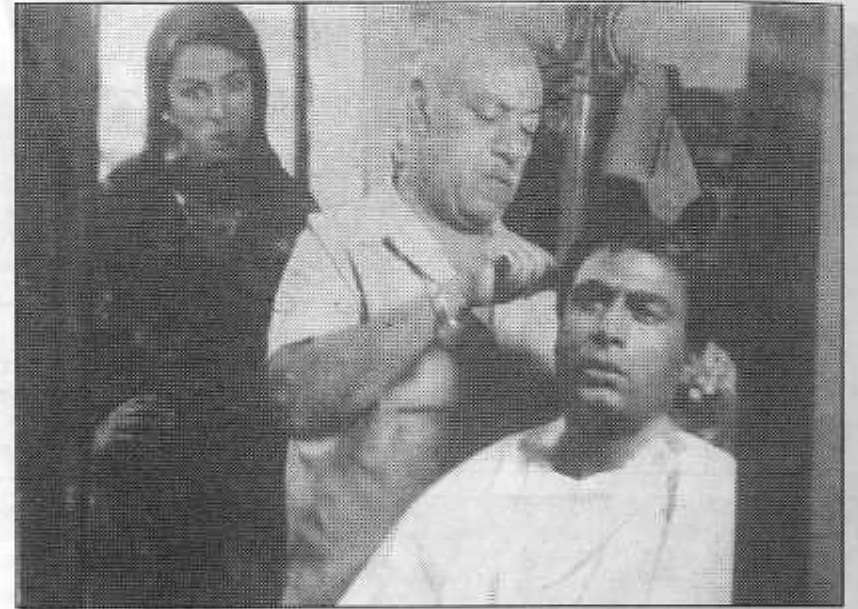
المساعد على إمام على اليمين والماكيير ميشو فى الوسط من الجيل الثانى وتوتوخورى مدير معمل ستوديو الأهرام بالجيزة على اليسار.



الماكيير يوسف محمود على اليسار من الجيل الثانى ومساعده حمدى رأفت



من اليمين حمدى أحمد وعلى إمام وعبد الوهاب قطب وقد أصبحوا من ألمع صناع فن المكياج



الماكيير حمدى رأفت يمثل دور الحلاق فى فيلم «أحلام هند وكاميليا»



الماكيير محمد عشوب من الجيل الرابع يضع الدماء على وجه كمال الشناوى وبجواره المخرج على عبد الخالق ومدير التصوير عبد المنعم بهنسى

وبالطبع، يوجد الآن عدد كبير جدا منهم فى التليفزيون ، ولكن مستواهم للأسف يدل على عدم دراية كافية بالأساليب المتطورة فى المكياج، فقد شاهدنا مثلا فى مسلسل «أم كلثوم» أنف الممثل كمال أبو رية الذى قام بدور الشاعر أحمد رامى ، وكان مهزلة مرئية. أو فى أشياء أخرى كثيرة نراها على الشاشة الصغيرة، ولكن الحمد لله مازال فنانو المكياج فى السينما محافظين على مستواهم، لأنهم كما ترى من عائلات متماسكة ، مثل عائلة المرحوم الحاج رمضان إمام وعائلة حمدى رأفت أو عائلة محمد عشوب وعائلة حسن طه، وهكذا.

ولقد تخرج فى المعهد العالى للسينما تخصص مكياج ثلاثة أفراد فقط، هم:

١- حسنى عبد الظاهر: تخرج عام ١٩٦٤م، ولقد عمل قليلا فى الأفلام الروائية، ثم عين فى التليفزيون وسافر بعد ذلك إلى دبى فى دولة الإمارات العربية المتحدة.

٢- نبيلة فوزى يعقوب. تخرجت عام ١٩٦٥م، وعملت قليلا فى الأفلام الروائية مع أستاذها عيسى أحمد كمساعدة ، ثم كانت ماكييرة فيلم «المومياء» مع عبد الوهاب قطب، وحاليا تعمل فى التلفزيون مدير عام إدارة المكياج.

٣- فايز فتح الله المنقبادى: تخرج عام ١٩٦٦م، الدفعة الأخيرة مكياج من المعهد ، وأمضى أغلب عمله فى التليفزيون ثم فى السعودية باقى الزمن.

ويوجد معهد فنى فى حى المنيل يتبع وزارة التربية والتعليم وهو من المعاهد التابعة للدراسات الثانوية الصناعية، يقوم بتعليم فنون التجميل وأساليبه(أى مكياج الجمال فقط) وليس المكياج السينمائى الذى هو فن قائم بذاته كما سنرى، وكذلك تصفيف الشعر للرجال والنساء وتقليم الأظافر، ربما معاهد أخرى بالجمهورية تعلم نفس الشىء.

وفى هذا الجزء من كتابى أرجو أن يهتم القراء بمشاهدة ومراجعة وتفحص صوره الخاصة، لما لها من أهمية كبيرة فى استبيان ووضوح الرؤى فيما أقول.

أهمية المكياج... ورسم الراكور

فى التصوير السينمائى هناك ضرورة للمكياج، لأن جلد الوجوه البشرية يشتمل دائما على طبقات مختلفة من الألوان ، الحمراء والصفراء والزرقاء والبنى الداكن، والأبيض الشاهق، وكثيرا ما نجد فى هذه الوجوه (نمشا) جلديا أو بثورا، أو ندوبا صغيرة وكل ذلك إن لم يعالج بالمكياج يظهر بوضوح على الشاشة حيث إن شاشة السينما بها نسبة عالية من تكبير الصورة وبالتالى فأى عيب صغير سيكون واضحا للغاية، زد على ذلك أنه يجب أن يكون الوجه متجانس اللون، فإن العقل البشرى دائما يلغى أى تجاوزات مرئية فى الوجه ولكن فى الكاميرا السينمائية وهى وسط للتصوير فوتوغرافى محايد ينقل ما يسجله و لا يمكن أن يحدث ذلك وبالتالى ستظهر الوجوه بكل عيوبها الطبيعية ، لذا المكياج ضرورى فى المقام الأول.

أما فى المقام الثانى فإن كل الأفلام ، سواء كانت بالأبيض والأسود أو الألوان لها حساسيات طيفية للألوان تختلف على حسب الطبقات اللونية المكونة لهذه الألوان، وبالطبع يعتبر هذا من أسرار تصنيع الأفلام لكل شركة، ولكن ينشر لنا بوصفنا مصورين وفنانى مكياج مدى حساسية الأفلام لألوان الطيف، وبخاصة الأساسية منها(الأحمر ـ الأخضر ـ الأزرق) . وبالتالى تصنع ألوان المكياج العالمية وهى تحمل نوعيات للصبغات مناسبة لنوع الصبغة داخل الفيلم الخام السينمائى. فإذا كان مثلا نوع الفيلم يتأثر قليلا باللون الأحمر فيجب أن نزيد فى المكياج من اللون الأحمر فى وجوه الممثلين عن المعدل الطبيعى حتى إذا كان ذلك سيبدو غريبا جدا فى الحقيقة وأثناء التصوير وذلك حتى نعوض نقص حساسية اللون الأحمر فى الفيلم وهكذا، لذا فهناك ألوان وأدوات مكياج خاصة للسينما تخصصت فى صناعتها عدة شركات ومن أشهرهم ماكس فاكتور فى الولايات المتحدة الأمريكية.

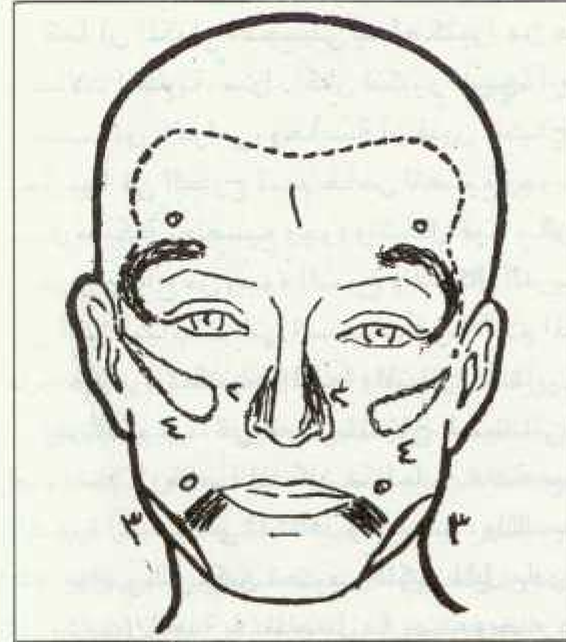
كما أن المكياج التجميلى يصلح كثيرا من عيوب الوجه، وهناك مكياج خاص بالحالات المطلوبة، سواء أكان لتكبير السن، أم للتشويه أم لخلق شكل ما جديد مناسب للدور الدرامى، وخاصة أن فنون المكياج الآن تقدمت بشكل مذهل، حيث ألحق بها فى الخارج قسم خاص لتصنيع وجوه وأجزاء من الجسم وأقنعة للوجه تعمل مميكنة ، وتصنيع وجوه وأشكال غير مألوفة كشخصيات رجال الكواكب الأخرى وأنواع من وجوه المسوخ والأشكال الغريبة. وهنا سيقتصر كلامنا بالطبع على أهم المكياجات التى استعملت فى الأفلام المصرية، وبالذات فيما يتعلق بخلق مؤثر خاص بالإمكانيات المتاحة والمتوافرة عندنا..

ومن المهم جدا فى العمل بالمكياج السينمائى، أن يظل شكله مستمراً كما هو لعدة أسابيع وخاصة إذا كان مكياجا به علامة مميزة، حتى يحدث ذلك التجانس فى الصورة الفيلمية فى المشاهد والأحداث ، ولذلك يصور فوتوغرافيا المكياج الخاص عدة جوانب حتى يكون تحت يد الماكيير دليل مادى يهتدى به، كما أن الماكيير يحتفظ فى (كروت) خاصة به بتفاصيل ما يصنع ويضع على وجه الممثلين من تأثيرات مفيدة لشخصياتهم الدرامية فى الفيلم، ويحتفظ بها لتكرار عمل الماكياج يوميا أو حتى بعد ذلك إذا توقف العمل لأى سبب من الأسباب، ويكون ذلك مهما إذا كان هناك بعد تاريخى للماكياج وبه نوع من الذقون والشوارب وشكل الشعر.

كما أن هناك علاقة تكاملية بين نوعية الإضاءة ونوع الماكياج فإن أسلوب مدير التصوير فى الإضاءة السينمائية ذو تأثير كبير فى إبراز نوع الماكياج وفنه ومساعدته فى الوصول إلى غايته المرجوة فى الدراما الفيلمية، فمثلا إذا كان الماكياج لسيدة عجوز فلا يمكن أن يكون أسلوب الإضاءة يخدم إلا ذلك، والعكس إذا كانت امرأة فاتنة جميلة فلابد أن يخدمها الماكياج بإظهار جمالها أكثر ، فهنا الإضاءة عليها أن تعمل على هذا السبيل ولاسيما وأنه إذا وضعت لمبة واحدة بطريقة خاطئة يمكن أن تبدد كل المجهودات التى بذلها الماكيير فى إظهار الحلاوة والجمال.

السيدة / شادية

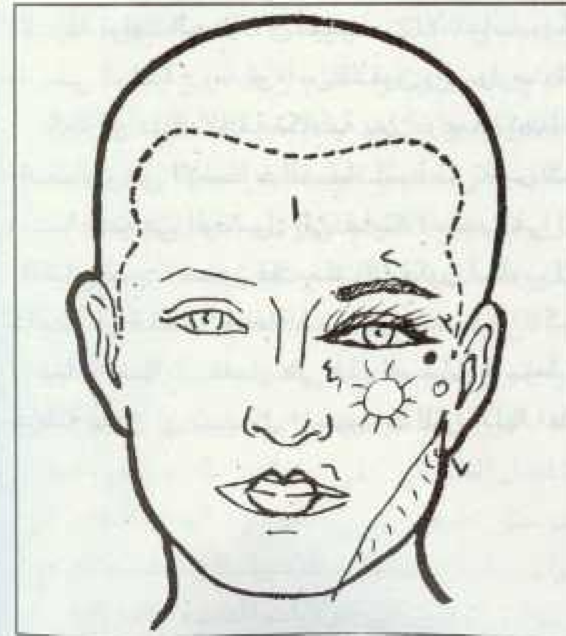
١- الأساس : بان استيك X ثم 6 w
٢- الأنف : بان ستيك M ، 6w
٣- الفك : بان ستيك M ، 6w
٤- الخدود : أحمر كريم 6
٥- الأبيض : بان استيك w /



راكور مكياج شادية فى فيلم «لا تسألنى من أنا؟» من عمل الماكيير رمضان إمام

السيدة / مديحة كامل

١- لون أساس X
٢- حواجب قلم بنى كما هو مرسوم
٣- عين قلم أسود مع التوزيع والفلو ايلينير أسود مرسوم
٤- ٩ M مع الفلو
٥- الخدود أحمر فاقع جدا وأوفر
٦- خاتم سليمان كما هو مرسوم
٧- الفك ٩ M وحسنة تحت العين الشمال كما هو مرسوم



راكور مكياج مديحة كامل فى فيلم «درب الهوى» من عمل الماكيير رمضان إمام

مفيش ست وحشة، ورجل غير مقبول

ماكياج التجميل

مبدأ التجميل كما قلت من قبل هو الشىء السائد فى أول عملية فعلية للماكياج السينمائى، وبالتالى فإنه بادئ ذى بدء يكون هدف الماكياج التجميلى هو معالجة لعيوب الوجوه ولون الجلد ، فإذا أخذنا لون الجلد فهناك دهانات لأساس يدهن بها جلد الوجه، وبعض الأجزاء الظاهرة فى الرقبة ، وكذلك اليدين أو أى جزء من الجسم ظاهر للكاميرا ، ويسمى هنا فى مصر دهان الأرضية، أو بكلمته الفرنسية (الفوند) LeFond ويستعمل فيه لون الأساس المناسب للوجه، حيث لكل وجه لون أساس يناسبه فى الشكل العام. ويختلف لون الأساس هذا بين إنسان مقيم فى مدينة مثل القاهرة ونفس الإنسان وقد أصبح تحت شمس المصيف بالإسكندرية أو فوق ثلوج جبال الألب، ويستعمل لذلك مادة تسمى (بان ستيك) PanStick تنتجها شركات المكياج السينمائية ويختلف لونها بأرقامها ، من الفاتح إلى المتوسط إلى الغامق.ويكفى أن نعلم أن المخرج العالمى الأمريكى سيسيل دى ميل عندما أخرج فيلم **«الوصايا العشر»** فى الخمسينيات وتم تصوير جزء كبير منه فى مصر، طلب من شركة ماكس فاكتور أن تصنع لون فوند مناسبا للون وجوه المصريين المحروق من الشمس الملتهبة، وبالفعل تم ذلك وأصبح هذا اللون يسمى الإجيبشين كولور Egyptian Colour وله درجات، ولقد استعمل بعد ذلك فى عدة أفلام مثل **«أرض الفراعنة»** و**«المصرى»** و**«عبد الله الكبير»**، كما استعمل فى الفيلم المصرى **«المومياء»** للمخرج الفذ الراحل شادى عبد السلام ومدير التصوير الراحل الفنان عبد العزيز فهمى، كما أوضح لى فنيا المكياج فى الفيلم السيدة نبيلة فوزى يعقوب وعبد الوهاب قطب.



نجلاء فتحى



صباح



نبيلة عبيد



فردوس عبد الحميد

نماذج من المكياج التجميلي للماكير حمدى رأفت



محمد فوزى



فريد شوقى

نماذج من المكياج التجميلي

كما يعمل التجميل على مداراة عيوب الوجوه بتصغير الأنف وتظليل جوانبه أو مداراة جوانب الوجه بالتظليل، إذا كان عريضا أو شد أجزاء من الشعر وبالتالى الخدود وهكذا، وبالطبع لن نشرح ذلك هنا فهذا يطول فهمه وشرحه، ولكن المهم هنا فى مكياج التجميل أن يبرز الماكير مفاتيح الحلاوة فى الوجه ويحاول بقدر المستطاع إخفاء عيوب الوجه الأساسية وتقليلها بكل الطرائق الممكنة والمتاحة عنده.

ويطبق ذلك على النساء والرجال، وبالطبع لكل نوع مكياجه الجمالى المعروف، وهناك مقولة سائدة بين فنانى التجميل بأن مفيش ست وحشة هذا هو المنطق.

واستعمال الألوان الزاهية فى ماكياج الجمال ضرورى وبالذات الأحمرات والفواتح، بل كثيرا ما تبالغ بعض النساء فى حمرة الخدود وتصغير الثغر وترفيع الحواجب وتطويل أهداب الرموش.

ويجب الاحتراس بشدة فى المكياج التجميلى للعيون ، فهى من أهم ملامح الوجه وأكثرها تأثيرا وتشكيلا للتعبير عن العواطف كالغضب أو الحزن أو الخوف أو التفكير، كما تتخذ مظهرا يوحى مثلا-بالمكر أو البلاهة أو القوة والصرامة إلى غير ذلك.

وللحاجبين دخل كبير فى تعبير العينين، ويحتاج الأمر لتغيير مظهرهما من حيث العرض والاتجاه أو درجة نمو الشعر بهما، حتى يلائما الوجه والشخصية المطلوبة للدور.

مفيش ست عجوزة.. والرجالة عواجيز
ماكياج تقدم العمر .

تكبير السن باستخدام المكياج فن يحتاج لمهارة من الماكيير، ويعتمد على إظهار التجاعيد حتى إذا كانت صناعية ومصنوعة من المطاط أو القطن والورق الخفيف الذى يلصق تحت طبقة الأساس . وتتراوح مراحل تقدم السن للرجل والمرأة بين المتوسط والأكبر والمسن جدا، وطبعا تختلف مهارة كل ماكيير وفنه وإبداعه الشخصى فى ذلك طبقا للقواعد العلمية المعروفة، ولذلك من المهم والضرورى أن يكون الماكيير ملما بعلم التشريح والفسيولوجى (علم وظائف الأعضاء) والأنثروبولوجى (علم الأجناس البشرية) فهذه الدراسات مفيدة جدا فى تشكيل الماكيير فنيا ، لأن ذلك بالطبع يؤثر فى تزويد ملكاته الإبداعية بذلك الزخم من المعرفة. فعلم التشريح سيجعله يعلم جيدا مكان العضلات فى الوجه والجسم ووظيفتها وشكل جماجم الرأس وخلافه، وعلم الفيسيولوجى سيعرفه وظائف أجهزة الجسم وكيف يكون القصور فى إحداها سببا لتغير فى الشكل ووظيفة العضلات والهذيان والشحوب وخلافه، أما علم الأنثروبولوجى فيعرف أهم الفروق بين الأجناس فى الشكل والعادات . فهناك - لاشك - اختلاف جذرى بين الشعوب السوداء الزنجية والصفراء الآسيوية والبيضاء (الحمراء) القوقازية، وهناك عادات وتقاليد وأسلوب حياتى ومزاجى لونى وشعبى مختلف . بل إن هناك عادات غريبة جدا لدى قبائل وشعوب الأرض، ربما تفيد الماكيير فى تركيبات ما فى خياله، إذا سنحت له يوما ظروف العمل مع مجموعة فنية تسافر إلى أدغال أفريقيا للتصوير.. وهكذا، فالعلم فى هذا الفن هو حجر الزاوية للتطوير المستمر.

ويمكن أن أزيد على ذلك أهمية علم الفلك والفضاء، وخاصة المفاهيم المتعلقة بالمخلوقات التى تعيش (خياليا) فى الكون وظروف شكلها المتاقلم مع طبيعة مناخها وتكوينه الغازى أو الطبقى أو الضغطى.

ولنأت إلى تقدم السن فى الماكياج. فبادئ ذى بدء، يجب على الماكيير أولا أن





فريد شوقى متقدم فى السن ومتشرد - الماكيير سيد محمد



الماكيير رمضان إمام مع يسير فهمى تصنع لها ماكياج تقدم سن



يسير فهمى مكياج رمضان إمام



صفية العمرى مكياج حمدى رافت

يبرز – كما قلت – التجاعيد حسب السن المتقدمة المطلوبة، ثانيا نوع (الفوند) فاتحا بل يميل إلى الدكانة فى حدود. ثم إظهار تشقق الشفاه وألا يكون ابيضاض الشعر والشارب والحواجب وكسر الأهداب وإظهار انتفاخ ما تحت العينين وزيادة اسوداد هذه المنطقة أسفل العينين ، ولا مانع من إعطاء الإحساس بزيادة حجم الأنف وكثافة الشعر الموجود عند منطقة الأذن والشارب، وكسر المنطقة الفاصلة بين الخدين والأنف بالظل الواضح، وزيادة تجاعيد أطراف الجلد عند العينين ، والتأكيد على عيوب الوجه وليس تصليحها فهذا سيزيد من جمال إبراز السن المتقدمة للشخصية.

ولاشك أن مكياج التقدم الشديد فى السن(أرذل العمر) يتطلب تدخلا مطاطيا أكثر بكسوة ملامح الوجه بذلك المطاط الرقيق (اللاتكس الخفيف) بحيث نستشعر ذلك الجلد المتعرج (المكرمش) المتكسر المترهل، ويتم ذلك بإضافة زوائد من المادة المطاطية على اللحم الحقيقى، وبالشكل المطلوب، وبالطبع يجب أن يراعى الماكيير أن الزوائد المطاطية يجب أن تتحرك طبيعيا مع حركة الوجه أو الأيدى، والأجزاء المكشوفة للتصوير، ولا تكون عائقا لها. ودائما تقاس كفاءة الماكيير بمدى إقناعنا بمكياج تقدم السن، وخاصة إذا كانت الشخصيات فى الفيلم تمر فى عدة مراحل من الشباب إلى الكهولة، ففى هذا فرصة ذهبية للماكيير لإثبات إبداعه ومهارته.

ويمكن إضافة اللاتكس فى أى مكان فى الوجه وبشكل فنى كبير، كما سنرى بعد ذلك فى الجزء الخاص بتغيير الملامح فى هذا الكتاب.

مكياج الغانيات من النساء .

أقدم مهنة فى التاريخ ..

اشتهر هذا النوع من المكياج فى السينما عموما ، سواء فى مصر أو الخارج ، وذلك لكثرة الأفلام التى تظهر فيها المرأة الغانية أو اللعوب أو المثيرة فى كثير من الروايات الأدبية العالمية التى تكون العقدة الدرامية مبنية على امرأة من هذا النوع.

وإذا وظفنا المكياج التجميلى فقط فى ذلك ، فإنه لن يكون مناسبا لطبيعة شكل النساء فى هذه المهنة التى هى من أقدم المهن فى التاريخ الموبوء للبشرية.

لذلك يمتاز هذا النوع من المكياج بما يمكن أن نسميه فجور اللون والشكل، فهنا يجب التأكيد على الفم، إما غليظ مثير شهوانى، أو رفيع ويجب أن يكون شهوانيا كذلك، والتأكيد على رسم العيون بشكل متسع. ودائما يقال إن المرأة من هذا النوع ذات عيون متسعة ، وهذا ما يعطى للماكيير ذلك الأسلوب فى تأكيد هذا الاتساع بنوع الماكياج فى العينين، كما ترفع الحواجب وتزداد الأهداب ويبالغ فى لون حمرة الخدود وحمرة الشفاه، ولا مانع من وضع شامة (حسنة) فى مكان مثير أو كسرة خد. ولاحظ النموذج الجيد جدا للفنانة نادية لطفى وهى تمثل هذا الدور فى فيلمين مختلفين ولمخرجين مختلفين ومصورين مختلفين وفنانى مكياج استاذين فى مهنتهما مختلفين كذلك، لاحظ كيف تصرف كل واحد منهما فى إظهار مفاتن وإثارة الشخصية فى الفيلم . الفيلم الأول **«قصر الشوق»** إخراج حسن الإمام عام ١٩٦٧م وتصوير مصطفى حسن ومكياج رمضان إمام، والفيلم الثانى **«السمان والخريف»** إخراج حسام الدين مصطفى عام ١٩٦٧م، وتصوير كليليو ومكياج سيد محمد والفيلمان مصوران فى زمن تصوير واحد حقيقى أى فى العقد السابع.



مكياج سيد محمد / نادية لطفى فتاة الليل فى «السمان والخريف».



مكياج رمضان إمام فيلم «قصر الشوق» نادية لطفى الغانية فى الفيلم

فى الفيلم الأول تمثل دور امرأة فى أوائل القرن العشرين تملك منزلا للهوى تستضيف فيه كبار الأعيان والشخصيات ولها حظوتها الخاصة، ونلاحظ شكل الشعر والملابس والحُلى مما يناسب هذه الفترة الزمنية، وهذا بفضل منسق المناظر.

وفى الثانى تمثل فتاة ليل فى الستينيات. لاحظ الشكل والشعر وحتى الملابس التى تشبه جلد النمر والشامة ومكياج العين والأهداب.

وقد احترم كل من الماكييرين رمضان إمام وسيد محمد ، الزمن فى كلا المكياجين ونوعية المرأة اللعوب فى كلتا الفترتين، وتميزا بإحساس راق يدل على النبوغ الفنى.

لقد صورت أفلاما عديدة من هذا النوع للنساء، فمثلا مثلت يسرا معى هذه الشخصية فى فيلم **«اللعيبة»** عام ١٩٨٧م، إخراج عمر عبد العزيز، وكان حرصى الشديد على أن يكون مكياجها من هذه النوعية.

فرانكنشتين ، دراكو لا.. الرجل الذئب

تغيير الملامح بالمكياج .

فى إحدى جلساتى مع الماكيير رمضان إمام أثناء إعداد هذا الكتاب، حكى لى ما كان يصنعه مع أستاذه عيسى أحمد أثناء التحضير لفيلم **«حرام عليك»** حيث إن أحداث الفيلم بها ثلاثة نماذج لشخصيات يتغير شكلها بالكامل أحدهم إستيفان روستى وكان يتحول إلى دراكيولا مصاص الدماء، وهذا كان أسهلهم وأبسطهم فعن طريق المكيـاج، وبوضع أسنان صناعـيـة تركب على الأصليـة يمكن إعطاء هذا الانطباع للشخصية المرعبة المشهورة دراكيولا. أما الشخصيتان الأخريان ، فهما للممثل نبيل الألفى الذى يتحول وجهه إلى وجه ذئب مثلما كان يحدث فى فيلم **«دكتور جيكل ومستر هايد»** الأجنبى، وكذلك إعداد يديه بهذا الشكل الذئبي الموحى. والممثل محمد صبيح الذى يتحول إلى شكل الإنسان المجمع(فرانكنشتين) فى تركيب الجمجمة وشكل الجسم واليدين ومكياج الوجه وشكل الجبهة الأمامية للوجه، وكل هذه التفاصيل كانت مرجعيتها الأفلام الأمريكية التى كانت بها هذه الشخصيات.

قال لى الحاج رمضان: «أمضينا خمسة عشر يوما فى شقة عيسى أحمد فى شارع الحسين بن جميل بشبرا نصنع هذه الأقنعة، وفى ليلة التصوير لم يعجب عيسى شكل وقناع فرانكنشتين فسهرنا حتى الصباح نصنع قناعا آخر حتى رضى عنه، وهو ما تم تصوير الفيلم به ». ويحكى لى كيف قاما بصناعة هذا القناع لفرانكنشتين. فـأيامها لم يكن هناك لدائن بلاستيكية مطاطية (الفيلم عرض عام ١٩٥٣) فكانا يستخدمان قماش (التل) الخاص بناموسيات السراير ويغرقونه بالنشا ويلصقون طبقة فوق طبقة حتى يصبح سميكا ويوضع على نموذج خشبى من نماذج حمل الشعر المستعار (الباروكة) . وكان الماكيير عيسى أحمد يشكله بعد ذلك حسب



فرانكنشتين والممثل محمد صبيح فى الأصل فى فيلم «حرام عليك»



الرجل الذئب فى البرواز يبدو الأصل قبل التحول. مكياج عيسى أحمد من فيلم «حرام عليك»

الشكل الذى يريده حتى يجف ويتخذ الشكل المطلوب . وفى المناطق التى يريد أن يبرزها ، يزيد طبقات (التَّل المُنَشَّى) مثل الجبهة ومنطقة الحاجبين، وشكل الذقن وفوق الفم. وكان هذا القناع مقسما إلى أجزاء تركب معا بعد ذلك، ويمكن فكها بسهولة أو استعماله كقطعة واحدة.. يتم معالجة فواصله بالمكياج والشعر المركب على جانبى القناع وفوقه، واستعملا قفازين مطاط مخيطين بخيوط بارزة وعروق نافرة فى تشكيل شكل يدى فرانكنشتين غير الطبيعيتين كما هو معروف.

أما الرجل الذئب فكان مشكلة فى بناء شكله، حيث إن القناع بالكامل تم صنعه من الخيش ثم لصق كميات من الشعر عليه بأشكال معينة. ولقد استعملا ثلاثة أنواع من ألوان الشعر (الأحمر والأصفر والأبيض) لإعطاء تجسيم لشكل وجه الذئب، وفى الأماكن التى لا يجب أن يكون بها شعر مثل الفم استعملا مادة الصلصال ، وكانت تجدد وتصان بين اللقطات حتى تكون مرنة. وصنعا الشيء نفسه بالنسبة لليدين، فالقفازان صنعت لهما مخالب طويلة وشعر كثيف لأنه كان لليدين لقطات كثيرة فى الفيلم.

هذا الجهد الذى بذل فى فيلم **«حرام عليك»** وهو فيلم كوميدى بسيط ولقد نجح فى وقتها، يؤكد ويدل على مدى الابتكار والحب الذى كان لدى هؤلاء الرواد وتلاميذهم ، ومدى الجهد فى سبيل عمل شيء لا يقل عن المستوى الأجنبى بإمكانات مبتكرة بسيطة تعتمد على التفكير السليم، وهذا ما يميز المصرى دائما، يعمل بأقل الإمكانات ويستطيع رغم ذلك أن يثبت تفوقه.

وقال لى رمضان إمام: «كان هذا الماكياج من أصعب الأعمال التى قمت بها كمساعد لأستاذى عيسى أحمد . وكذلك فى فيلم **«المرأة المجهولة»**، حيث قام بتكبير وجه الممثلة الجميلة شادية كما تعرفونه».

وتغيير الملامح الحقيقية الخاصة بالممثل فن يتطلب خبرة كبيرة ويستعمل فيه الآن اللدائن بالطبع، ولكنى سجلت ما حكى لى رمضان إمام ليعرف التاريخ السينمائى المصرى ما مدى ابتكار أولئك الرواد وعظمتهم فى مهنتهم.

وتحمل لنا الأفلام المصرية الحديثة تشكيلات كثيرة من استعمال اللدائن المغيرة للشكل فى حدود معينة، فمثلا فى فيلم من تصويرى وهو **«إعدام ميت»** عام ١٩٨٤م إخراج على عبد الخالق والماكيير سيد محمد، تم تغيير شكل الممثل محمود عبد العزيز بعمل ذقن صناعية وأنف صناعى له. وكلنا يعلم بما حدث فى فيلم **«ناصر**



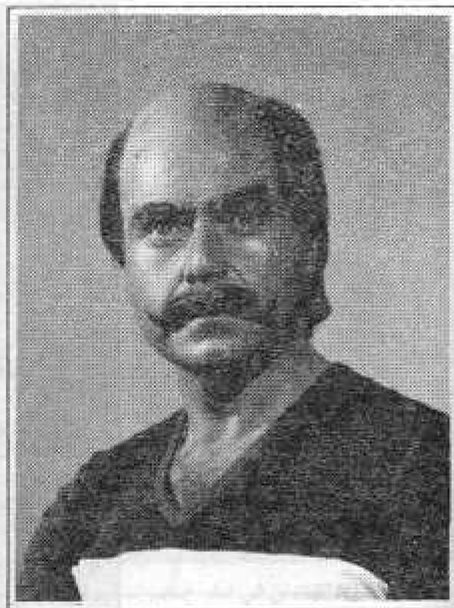


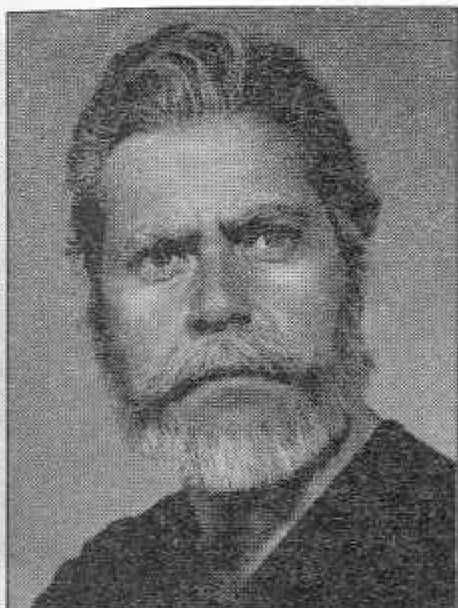
«ناصر ٥٦»: تم محاولة إضافة أنف لأحمد زكى حتى يبقى شبيه للزعيم الراحل جمال عبد الناصر ثم تم الاستغناء عن ذلك
وقدم أحمد زكى بأدائه روح وشخصية الزعيم



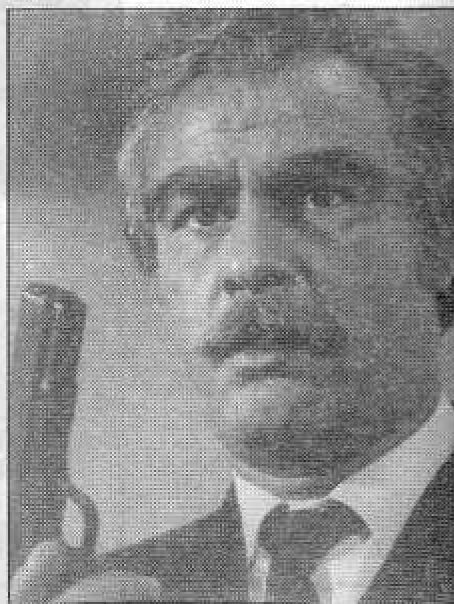


محمود عبد العزيز فى فيلم «إعدام ميت»، الأنف والذقن مضافة الى تشكيل الوجه مكياج سيد محمد

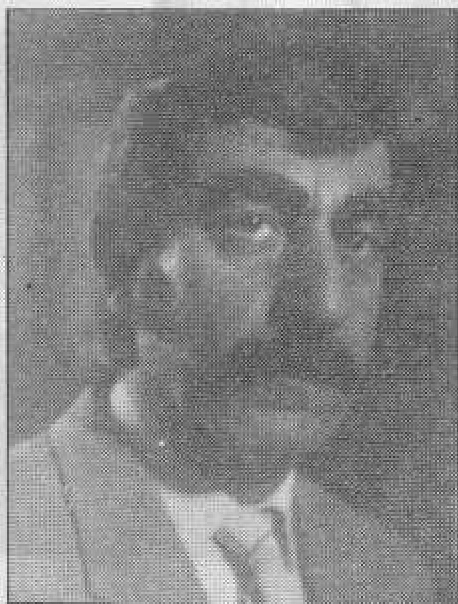




حسين فهمى فى فيلم «البرنس» بشخصيتين مختلفتين فى المكياج من عمل الماكيير حمدى رافت



فاروق الفيشاوى مكياج رمضان امام



أحمد راتب مكياج سيد محمد



الفنانة مـاجدة الخطيب وعلى رأسـهـا صلعة مطاطية من عمل الماكيير رمضان أمام



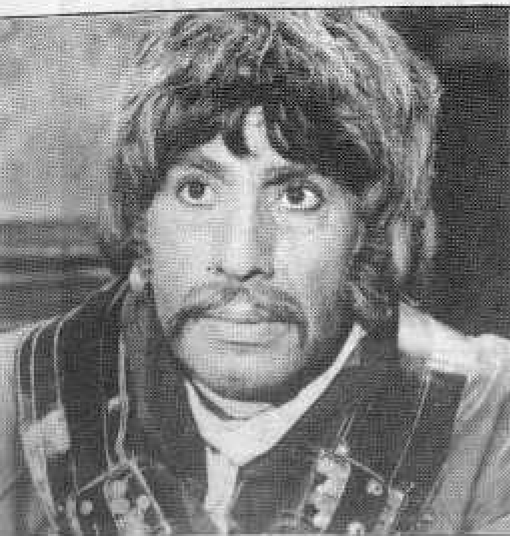
الفنان كمال الشناوى والماكـيـير رمضان إمام يصنع له شبكة كـابسة على الشعر استعدادا لوضع صـلـعة مطاطية فوق الرأس.



الفنان عادل إمام بشكل مـخالف أسود ذي شعر مجعد وأسنان بارزة في مكياج من عمل الماكيير محمد عشوب



فؤاد المهندس فى فيلم «جناب السفير»
مكياج حمدى رأفت



فؤاد المهندس فى فيلم «فيفا زلاطا»
مكياج حمدى رأفت





الممثلة سهير رمزى فى فيلم «عصر الحب» مكياج حمدى رأفت


سعيد صالح / مكياج محمد عشوب


فاروق الفيشاوى عينة مشوهة / مكياج رمضان إمام

«٥٦»، حيث إن المخرج محمد فاضل طلب عمل مكياج أنف صناعى للممثل أحمد زكى يكون قريبا من شكل أنف الزعيم الخالد جمال عبد الناصر ولكن النتيجة لم تكن جيدة أو مرضية، وبعد التصوير لعدة أيام تم إلغاء التصوير بهذا الشكل واكتفى بشكل أحمد زكى الطبيعى، ولأنه من الممثلين القلائل الذين يتقمصون روح الشخصية بشكل عظيم، ولقد أعطانا عبد الناصر بشكل إيحائى جعلنا نتعايش معه من قوة تمثيله وعظمته.

وفى كثير من الأفلام يمكن تدخل تلك اللدائن فى تركيبات الأذنين أو الجبهة أو الرقبة أو الذقن، وتستعمل كذلك (قلنسوة) الرأس فى إعطاء صلعة الرأس بأن يكبس الشعر جيدا، ثم يلبس الممثل قلنسوة من المطاط الخفيف المشكل المصبوب على هيئة الرأس الدائرى، وإنى أتذكر أنه أيام دراستى فى معهد السينما فى الستينيات حضر لنا خبير مكياج روسى زائرأعطانا عدة محاضرات عن استعمال اللدائن المطاطية، وإمكاناتها الكبيرة فى تغيير الشكل بمفهوم جديد، وشرح لنا طرائق تجهيزها من السوائل الكيميائية وصبها فى القوالب التى تعتمد على أشكال معينة كما نريد أو يحب فنان المكياج، وبالطبع لم يتطور هذا الأسلوب كثيرا عندنا للأسف إلا فى حدود بسيطة، ولقد تطور هذا الفرع من المكياج تطورا مذهلا فى الخارج ويكاد يكون يصنع المعجزات.

وأضيف ، أن تغيير الملامح والشكل يمكن كذلك فى الحدود العامة أن يتم بالمكياج فقط إذا كان غير مطلوب تغيير الشكل الطبيعى بعدة إمكانات، مثل تكثيف شعر الرأس ولونه وتغيير شكل الحاجبين والشوارب وتعتيم وتكسير الأسنان بجعل بعضها أسود اللون، فيظهر وكأنه لاتوجد أسنان فى الفم، وهكذا.

كما يمكن تغيير لون الجلد إلى الأسود أو الأسمر، كما حدث مثلا مع يحيى شاهين فى فيلم **«بلال مؤذن الرسول»** عام ١٩٥٣م ، من إخراج أحمد الطوخى، وتصوير عبد العزيز فهمى ، ومكياج عيسى أحمد.

وكذلك المكياج الذى صنعه محمد عشوب للفنان عادل إمام، المكياج فى فيلم **«الهلفوت»** لسمير سيف وكذلك للفنان إسماعيل يس فى أحد الأفلام وغيره من الممثلين فى أدوار متعددة.

أشهرهم محمد الديب وصلاح نظمى

مكياج الرجل المتصابى أو «العجوز الدون جوان»

فى إحدى قراءاتى وجدت وصفا جيدا للكيفية التى يستطيع بها المصور السينمائى أن يظهر بها جمال الأنثى، وبالطبع ليس هذا موضوع هذا الكتاب. وفى المقال نفسه وجدت كيف يمكن للماكيير أن يظهر بالمكياج ملامح الرجل المتصابى، ولقد أعجبتنى تركيبة الوصفة، ومن وقتها وأنا ألاحظ تطبيق ذلك فى أفلامنا على أدوار هؤلاء الذين يمثلون (العجوز الدون جوان) فوجدت أن مجموعة كبيرة من فنانى المكياج يطبقون هذه الأسس بفهم جيد، وأحيانا ربما لاشعوريا.

وأهم مفردات هذه الشخصية كما وجدتها بالمقال هى:

(١) المحافظة على شارب رفيع قليل الشعر غامق والمساحة بين الشارب وأرنبة الأنف كبيرة، ويصف المقال شارب الممثل الأمريكى القديم المشهور دوجلاس فيربانكس الأب كنموذج لهذا الشارب.

(٢) الشعر لامع أسود (إحساس الصبغة) منسق جدا حتى إذا كان قليلاً.

(٣) الحاجبان منسقان لا زوائد بهما وداكنان ولا شعر فى الأذن.

(٤) تحت العينين فاتح، ويمكن عند إرهاق الدون جوان العجوز أن يظلل قليلا أو كثيرا حسب دور الممثل فى الفيلم والدراما.

(٥) ترسم العينان وتكحلان، فهذا سيعطى لهما تأكيدا ملحوظا وبروزا وشكلا فيه بعض الغرابة.

(٦) وأخيرا ، يجب أن تلمع العينان بشكل ما ، سواء أكان ذلك بتنقيط قطرة غسيل قبل كل لقطة ، أم استعمال مدير التصوير للإضاءة الخاصة بتلميع العينين.

(٧) مكياج لتصغير الأنف إذا كان ضخما.

كما نجد أنه كلام معقول جدا وجيد ومستعمل عندنا.

فرجينيا جميلة الجميلات...

مكياج التشويه.

من منا لايذكر ليلى فوزى، جميلة الجميلات فى فيلم «**الناصر صلاح الدين**»، حين حرق نصف وجهها بشكل بشع فى أحداث الفيلم - مكياج مصطفى القطورى - أو أى فيلم مصرى يحدث فيه مثل هذه المواقف، فهنا توجد قواعد أساسية فى تركيبات هذا المؤثر، مثل استعمال اللون الأحمر وتفاصيل انتفاخ الجلد إذا كان الحرق جديدا أو يأخذ شكل الفقاقيع المنتفخة والمتعرجة كما حدث مع جميلة الجميلات، مع طلائه باللون الأحمر المكسور. ويمكن هنا استعمال أصابع الشفاه كلون صريح قوى واستعمال لدائن اللاتكس أو أوراق التواليت (المناديل الورقية) فى إعطاء شعور بكرمشة الجلد المحروق، ويمكن إضافة بعض السواد على أطراف الحروق أو الإحساس بالهباب . أو إذا كان الحرق يستمر مدة يمكن أن يضاف اللون الأخضر المبيض، ليساعد على إعطاء شكل التقيحات وما إلى ذلك من سبل تدخل فى التقريب إلى الواقع، وتعتمد كليا على خبرة الماكيير ورؤيته ومدى براعته فى ذلك.

وليست الحروق واحدة فى كل الظروف، بل من المهم أن يعى الماكيير نوع الحرق وسببه، لأن الحروق تختلف طريقة تأثيرها حتى تكون هناك مصداقية لما يصور ويسجل، كما أنه من المهم فى مكياج التشويه أن يعرف دائما السبب المباشر للحدث، حتى يكتسب مصداقيته، وليست الأمور تشويه (عمال على بطال) ، ولاسيما إذا كان ذلك يتبع طلقا ناريا أو أسلحة بيضاء. وإنى أتذكر فى فيلم «**الشيطان يعظ**» لأشرف فهمى وبطولة نور الشريف أنه فى نهاية الفيلم يذبح نور الشريف، وكان ماكيير الفيلم حمدى رأفت. وأخذ منا هذا وقتا فى التنفيذ لإصرار حمدى رأفت على تدفق الدماء مع الذبح، لأن منطقة الرقبة بها أهم عروق تغذى الرأس، وفعلا حدث هذا بالفيلم بجودة من حمدى رأفت ولكن الرقابة خففت من المشهد لقسوته وقوته على

الشاشة، وكان الماكيير حمدى يقول لنا إن المثال على ذلك ذبح الشاة فى العيد الكبير، فإن الدماء تتدفق مباشرة.

ولقد حكى لى الماكيير رمضان إمام حادثة مماثلة لتدخل الرقابة فى حذف لقطات من الأفلام لقوة المكياج وبشاعته فى بعض المواقف، حيث كان فى فيلم **«زقاق المدق»** للمخرج حسن الإمام شخصية أداها الفنان محسن حسنين باسم هيصة وفى أحداث الفيلم تخلع عيناه، ولكن حذف المشهد ودوره بالكامل رغم أن هذا المشهد كان من الأهمية بحيث لايكون دور هيصة له معنى بدون هذا الجزء.

وتختلف تأثيرات المكياج بين الكدمات والندوب سواء حديثة الشكل أو لزمن وتظل (راكور) باقية مع الممثل، ومن أشهر الكدمات طبعا ما يحدث فى الوجه من آثار العراك والشجار وضربات (البوكس) . كما يدخل فى هذا النوع التشويهى من المكياج عمل المسوخ وأشكال السحرة والشياطين وخلافه، وإن كان تحت باب تغيير الشكل كليا وجذريا.

والحقيقة ، أن الأفلام المصرية مليئة بمثل هذا المؤثر بالذات وتتراوح جودته حسب الماكيير الصانع للمؤثر. وكان جميع الأساتذة من الجيل السابق يتفننون بامتياز فى صنع هذه المؤثرات.

التاريخ يبعث حياً الشخصيات التاريخية .

من أهم وظائف المكياج السينمائى بعث الشخصيات التاريخية القديمة من الماضى وإظهارها على الشاشة بذلك الشكل الموحى بالقدم والمظهر الزمنى فى الماضى، وهذا يتطلب من الماكيير الماهر دراسة جيدة للتاريخ والاستعانة بالرسومات الموجودة بالكتب والمجلات المتخصصة في ذلك، كما تكون الزيارات إلى المتاحف والأماكن الأثرية - إن أمكن - أفضل مرشد للماكيير فى تقريب الشكل الذى سيصنع للشخصية التاريخية، وخاصة أن هناك تبايناً كبيراً جداً فى توظيف شكل الإنسان فى العصور المختلفة كما سنعرف.

ومن تاريخ فنانى المكياج فى بلادنا فأنا أعرف نسبة منهم، وبالذات فى الماضى، كانوا يسافرون كثيرا إلى أوروبا للتزود بالمعرفة وأحدث مايجد من فنون المهنة وأدواتها، وكان حلمى رفلة وعيسى أحمد ومصطفى القطورى وغيرهم يشدون الترحال ويسافرون دائما لذلك. ومن الطريف أن مدير التصوير فيكتور أنطون فى ذكرياته المنشورة فى أحد أعداد مجلة الكواكب عام ١٩٥٧ العدد رقم ٢٨٤ بتاريخ ١٩٥٧/١/٨م يقول : إنه ذهب إلى فرنسا لتعلم الماكياج السينمائى ولكنه غير طريقه هناك إلى دراسة التصوير السينمائى. وهذا يؤكد نظرتى بأن من كان يريد المعرفة والعلم كان يرتحل إلى فرنسا بالذات أو إيطاليا وبعضهم إلى اليونان مثل الماكيير محمد عشوب.

وفى المكياج التاريخى يجب على الماكيير أن يهتم بذلك الاختلاف الجذرى فى شكل الفرد من مجتمع إلى آخر. وربما يكون من الأفضل أن نعرض بإيجاز أهم الفروق التي يسير عليها الماكيير فى عمل ذلك لكل شعب وجنس في زمن تاريخى ما..

إنسان ما قبل التاريخ

شكل موحش لإنسان العصر الحجرى ، ماكياج الوجه به كثير من عدم التنسيق، شعر الرأس (هايش) وشعر الذقن طويل غيرمنسق، يمكن أن يكون فى وجهه أثر ندبة أو جرح قديم وتاركا علامة قبيحة نتيجة صراعه مع حيوان فى الصيد أو مشاجرة مع رفيق. كل هذه التفاصيل مع الملبس الملائم من جلد الحيوان وسلاحه البدائى العصا أو الرمح يعطى ذلك الإحساس بإنسان ما قبل التاريخ، أو الإنسان البدائى الذي كان يعيش فى الكهوف ويأكل ثمار الأشجار وصيد الحيوان. ويوجد نماذج كثيرة لهذا الإنسان وشكل جمجمة رأسه وغلظ شفتيه فى كثير من متاحف تاريخ الإنسان وعندنا فى مصر فى متحف الحضارة السابق بالجيزة، وهناك عشرات الكتب مرسوم بها شكل ونموذج الإنسان البدائى..

قدماء المصريين

كان قدماء المصريين فى غالبيتهم يحلقون رؤوسهم رجالا ونساء ويلبسون شعورا مستعارة (باروكة) كان بعضها يصنع من الشعر الآدمى وبعضها من الشعر الحيوانى والبعض الآخر من الألياف النباتية، وكذلك يحلقون شواربهم ولحاهم، وكان كلا الجنسين يستعمل الأصباغ والطلاء وفنون المكياج الأخرى فى التزين. ومن الخامات التى كانوا يستعملونها الكحل الأسود والكحل الأخضر من حجر بهذا اللون مطحون، والأحمر من نوع من تراب الصخور وصبغات شتى مستخرجة من النباتات، ولون أبيض من أملاح الرصاص أو الأزرق الزاهى أو الأخضر الفاقع ويصفف الشعر بطرائق معقدة.

والحضارة المصرية القديمة من أولى الحضارات التى بدأت بتدوين تاريخها وأحوال أهلها منذ إنشاء الأسرة المالكة الأولى قبل الميلاد بنحو ثلاثة آلاف عام، ونقلت الصور الموجودة فى المعابد والمقابر والبرديات والتماثيل ذلك الماكياج على وجوه الفراعنة، الذى كان يشمل: وضع الخطوط السوداء حول العينين مع سحب الخط للخارج بعد ركن العين الخارجى بمسافة ٢ سم أو نحو ذلك. وكانوا يضعون على الجفن العلوى كحلا بلون الشعر المستعار الذى يلبس فوق الشعر، وكانوا يضعون الأحمر على الخدود والشفاه والخطوط على الحواجب ويلونون الأهداب أيضا بلون أسود ، وكانوا يستعملون زيوتا وكريمات معطرة تعطيرا قويا يدهنون بها

الجسم لإعطائه لمعة. وكان الرجال يعتبرون من الأناقة حلق شعر الرأس، وأن يكون مدهونا بالزيت ولامعا وكانت ملامح المصريين القدماء وسيمة منتظمة ، ولون بشرتهم أسمر فاتح، وكان الأنف فى كثير من الأحيان عريضا عند المنخارين ومستقيم العظم بارزا، والشفاه كانت ممتلئة حسنة المنظر مع قليل من (الشلضمة) أى انقلاب الشفتين للخارج شيئا ما فى بعض الأحيان.

سكان بلاد النهرين

مثل الكلدانيين والبابليين والآشوريين وجيرانهم الفرس وكان الرجال منهم يطلقون لحاهم وشواربهم ويجعدون شعرهم ويصففونه تصفيفا زخرفيا معقدا، وأحيانا يصبغون الشعر بالحناء الحمراء البرتقالية، وأحيانا كانوا يلبسون الشعر المستعار . أما النساء، فكن يطلقن شعورهن أو يلبسن شعرا مستعارا ويصبغن شعورهن أحيانا، كما كان يطلين الشفاه والخدود بالأحمر ويضعن الكحل حول عيونهم كالمصريات ولكن بدون رسم وزيادة فى طوله بعد العينين. وكان الرجال يستعملون الكحل كذلك، والنساء يخططن الحواجب باللون الأسود ويمددن خطى الحاجبين نحو بعضهما البعض حتى يكادان أن يتقابلا فوق الأنف، وبالذات الرجال.

الإغريق

الرجال يطلقون لحاهم، أما الجنود فيحلقونها، وكان الشعر مجعدا وقصيرا ويشبه تقريبا النظام العصرى لقصة شعر الرجال. وكانت النساء يطلين شعورهن ويصففنها تصفيفا معقدا ، يستعملن فيه الكثير من الحلقات والحلى من الذهب والجواهر. وكان اليونانيون القدماء فى كثير من الأحوال شقر الشعور وكذلك سود الشعور، وكان البعض يصبغ الشعر باللون الأحمر وأحيانا بالأزرق وبعضهم بمسحوق الذهب أو المساحيق الملونة، ويلونون الشفاه والخدود بالأحمر. وكانت بشرة الإغريق القدماء من نفس ألوان أهل جنوب أوروبا الحاليين، فالنساء قمحيات والرجال لونهم قمحى ضارب للسمرة، وأحيانا برونزى بسبب لفحة الشمس - شعب بحر متوسطى - كأغلب الشعوب المطلة على البحر الأبيض المتوسط.

الرومان

كان الرجال يقصون شعورهم قصة قصيرة بطريقة كبيرة الشبه بالقصات المستعملة حاليا، وكانوا يحلقون الشوارب واللحى، وكان بعض كبار السن والفلاسفة يرسلون شعر رؤوسهم وشعر ذقونهم طويلا، والنساء تستعملن وسائل التجميل وقليل من الرجال كذلك. وكانت البشرة البيضاء محبوبة لديهم، فكانت نساؤهم تضع البودرة والكريمات المختلفة الفاتحة على الوجه ، كما كن يضعن أحمر الشفاه وأحمر الخدود ويصبغن شعورهن أحيانا، وأحيانا يلبسن الشعر المتسعار، وكانت طريقتهن فى تصفيف الشعر غير طريق الإغريق وأبسط.

منطقة الشرق الأوسط قديما

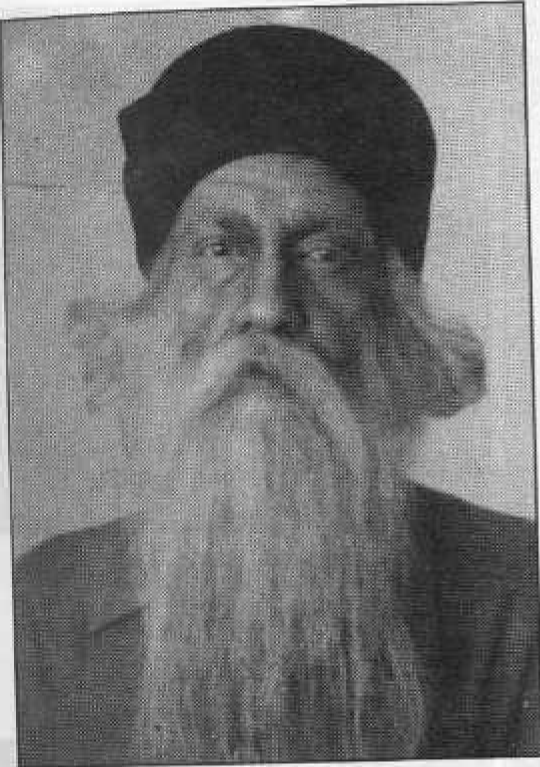
امتاز الرجال بذقونهم الكثيفة وشعورهم الطويلة والشارب قطعة واحدة مع اللحية، وبنو اسرائيل كانوا يزيدون كثيرا فى طول شعر اللحية والرأس والشارب، وكانت النساء لا تضعن شيئا من المكياج أو الزينة، وشعورهن طويلة طبيعية سوداء أو بنية.

العصور الوسطى (المظلمة)

رجال هذا العصر يطلقون لحاهم وشواربهم ويقصون شعر الرأس قصيرا إلى حد ما، والنساء ذوات شعور طويلة إلا أنهن كن يجمعنها فوق رؤوسهن عند ظهورهن أمام الناس. ولكن فى المنازل يترك مفرودا ويشبك (بتوكة) . أما العامة من الشعوب، فكانوا يحلقون لحاهم وشواربهم ويقصون شعرهم كما كان يفعل الجنود الرومان .

عصر الحروب الصليبية (المماليك)

فى مصر ومنطقة بر الشام الرجال يطلقون ذقونهم وشواربهم، ولكنها كانت مهذبة وغير طويلة، والنساء يطلين وجوههن وخدودهن بالأحمر ويكحلن الأعين ويضعن (الحسنات) الصغيرة على الوجه كنوع من الجمال والفتنة. أما العامة من الشعب، فكان النساء لا يضعن أى تجميل إلا الكحل الأسود فى العينين ويدهن شعورهن السوداء بالزيوت العطرة والمسك والعنبر، والرجال يحلقون شعر الرأس قليلا ويربون الشوارب وبعضهم يطلق اللحية والبعض يحلقونها.



الفنان محمد الطوخى فى شخصية يهودى فى فيلم «بيت الله الحرام» مكياج رمضان إمام

أو كما يظهر ماكياج رجال(المغول) بوجوههم الآسيوية السمراء، وذقونهم الخفيفة وشواربهم التى تأخذ شكل الخط وفى المنتصف فارغة وطول شعورهم متوسط وخلافه.

هكذا نجد أن وصف شكل وماكياج الأقدمين قد نقل جيدا إلى فن المكياج واستمر بالطبع حتى عصرنا هذا، ولقد شاهدنا أفلاما مصرية بها هذا المؤثر الماكياجى فى أبهى صوره التاريخية ، مثل **«الناصر صلاح الدين»** وفيلم **«وإسلاماه»** فى ماكياج عصر المماليك والحروب الصليبية و**«فجر الإسلام»** أو **«بيت الله الحرام»** أو **«بلال مؤذن الرسول»** و**«الشيماء»**، وغيرها يظهر بها ماكياج منطقة الشرق الأوسط القديم.

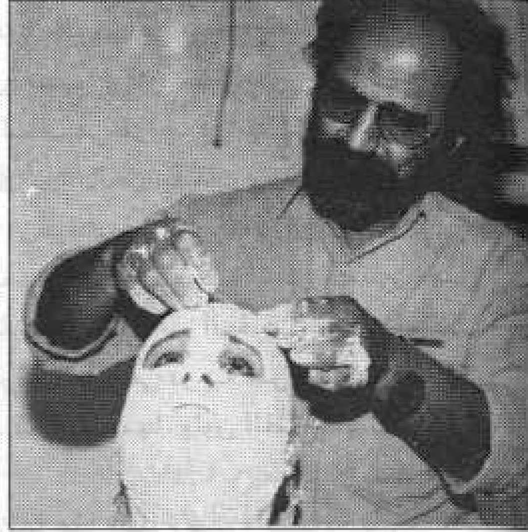
يخلق من الشبه أربعين!!

الأقنعة المطاطية .

متى تكون الحاجة إلى قناع كامل لوجه الممثل أو الممثلة شبيه إلى حد كبير بالشخصية الحقيقية فى الفيلم؟ .. يحدث ذلك فى الأفلام التى تكون ظروف التصوير بها خطر على الممثلين وفي أدوار معينة لايمكن أن نخاطر بهم فى الأحداث ، مثل لقطات الحريق أو تصادم المركبات أو تمثيل دور يتطلب أن يكون هناك شبيهان بدون مؤثرات الشبيهين فى الحاجز المتحرك فى الكاميرا، كما شرحنا فى الجزء السابق مع مؤثر الكاميرا، فيمكن الآن صنع قناع شبيه بالممثلين بسهولة ، بعد وجود الدائن المطاطية (اللاتكس) وغيرها من المواد الأخرى التى تتشكل بسهولة على حسب القالب الذى سيصنع لوجه الممثلين، وتقبل هذه المادة كذلك عمل المكياج عليها وتركيب الألوان والشعر وخلافه، كما أنه من السهل بالطبع الآن أن يغير لون العينين بالعدسات اللاصقة أو حتى يركب شكلا غريبا للعينين وبنفس الطريقة.. كما حدث فى فيلم **«جريمة فى الأعماق»** للفنانة هالة صدقى عام ١٩٩٢ من إخراج حسام الدين مصطفى وتصوير مأمون عطا .

المادة اللاصقة وصناعة الأقنعة للممثلين

توجد ثلاثة أنواع رئيسية من المادة الصناعية المطاطية التى تستعمل لتشكيل الأقنعة، وهى الكورسيل والبرمافلكس واللاتكس، وتختلف كل منهما باختلاف تركيبتها الكيميائية، من حيث التماسك أو الشفافية أو السمك أو التجانس، ولكنها تشترك جميعا فى المرونة المطلوبة فى تشكيل القناع أو الجزء المراد صنعه بعد صبه.





دكتور محمود سامى الأستاذ فى كلية الفنون التطبيقية يضع قالب لوجه ممدوح وافى ليصب عليه قناع مطاطى بعد ذلك لفيلم «الكنز».

نجلاء فتحى ومحمد منير فى فيلم «اشتباه» لاحظ الشبه بين وجه الفنانة والقناع المصنوع



الماكير حمدى رأفت وهو يصنع قناع لوجه نجلاء فتحى ليضعه على وجه البديلة فى فيلم «اشتباه».

وتوجد طريقتان لعمل القناع . إحداهما، الصب فى نموذج معد ومطابق لوجه الممثل بعد عمل قالب من المصيص(الجبس) يصب فوقه محلولا يكون المطاط قد تمت إسالته إلى حليب مطاطى، وتركه بعد ذلك ليجف فى ظروف هوائية مناسبة.

والثانية بطلاء النموذج المعد لوجه الممثل من الداخل بطبقات متتالية فوق بعضها، بحيث يتكون فى النهاية سمك معين يصلح أن يرتدى فوق الوجوه.

وفى كلتا الحالتين، من المهم جدا أن يصنع نموذج صحيح لشكل الممثلين بعمل صبة على الوجه من الجص، ليتكون عندنا بعد ذلك القالب الحقيقى بشكل الممثلين. وبالطبع يدخل فى عمل هذه الأقنعة خبرة كبيرة فى درجة حرارة صب المحلول المطاطى وطريقة برودته أو فرشه طبقات فوق بعضها، ولون القناع نفسه ودرجة تماسكه..

ومن الأفلام التى أذكرها وقد استخدم بها هذا القناع فيلم **«اشتباه»** عام ١٩٩١ إخراج علاء كريم للفنانة نجلاء فتحى، ولقد صنع القناع الماكيير حمدى رأفت، وفيلم **«الكنز»** عام ١٩٩٣ إخراج سعيد شيمى. ولقد صنع قناع الفنان ممدوح وافى - الدكتور محمود سامى الأستاذ فى كلية الفنون التطبيقية ، حيث تخصص فى ذلك وصنع بعد ذلك عدة أقنعة للتلفزيون المصرى، وكذلك لأجزاء بشرية فى فيلم **«المرأة والساطور»** عام ١٩٩٦ إخراج سعيد مرزوق، للفنان أبو بكر عزت. ولكن حتى الآن ، فإن صناعة الأقنعة الميكانيكية المتحركة والأكثر إتقانا من حيث التكامل الشديد فى صناعتها - كمافى السينما الأمريكية - غير موجودة عندنا بعد..

الهيبى وعبدة الشيطان

الرسم على الوجه والوشم على الجسد .

كثيرا ما يكون من وظيفة الماكيير رسم أشكال غريبة وشاذة على الوجوه أو دق الوشم على الجسد لمتطلبات أحداث الفيلم، أو التى تمثل حياة شباب الهيبى وعبدة الديانات الخاصة ولخلق جو غير طبيعى، وهذا يتطلب أن يكون الماكيير ذا خيال فيما يرسم وأن يتابع ذلك التطور الغريب لمثل هذه الشخصيات. ولقد حدث ذلك فى بعض أفلامنا المصرية ، مثل فيلم **«أنياب»** للمخرج محمد شبل عام ١٩٨١ مع الماكيير على إمام، أو مثل وشم رشدى أباظة على الصدر فى فيلم **«تمرحنة»** عام ١٩٥٧ إخراج حسين فوزى، أو مثل فيلم **«عمر ٢٠٠٠»** عام ٢٠٠٠ إخراج أحمد عاطف والماكيير محسن فهمى.

وتوجد نماذج كثيرة فى كتب المكياج لصور الوشم والأشكال المختلفة لرسم الوجوه، وإن كانت تمثل المجتمع الغربى أكثر ولا تمت لمجتمعاتنا الشرقية بصلة، ولذلك يعتمد كثيرا هنا على الشكل المطلوب إظهاره فى الرسم أو لدق الوشم، حسب رغبة المخرج وخبرة الماكيير وإمكانياته.

النابلسى حلاق السيدات ...

تصفيف الشعر وشكل الوجه .

تصفيف شعر الرجال والنساء من الفنون التى تساعد كثيرا فى إبراز جمال الوجوه ومداراة عيوبها، ومن هنا تنبع أهمية ذلك وبالذات فى العمل السينمائى، حيث يكون هناك عيب ما فى الوجوه. وحتى ندرك ذلك، يجب أن نعرف ما هى أشكال الوجوه البشرية، فهناك الوجه البيضاوى والمستدير، والمربع ، والمستطيل، والمثلث، والمثلث المقلوب والمعين ، ولكل وجه من هذه الوجوه صفات تشكل أهم ما يتميز به أو يكون سببا فى معالجته ليبدو للكاميرا أحسن حالا مما هو عليه. فمثلا :

الوجه البيضاوى : يعتبر من الأشكال المثالية للوجوه، حيث تتساوى تقريبا نسبة منطقة الجبهة مع نسبة منطقة العينين والأنف، وتقل نسبة منطقة الفم والذقن قليلا، والتناسب بين الملامح يكاد يصل لدرجة الكمال.

الوجه المستدير: الوجنتان ممتلئتان وكذلك منطقة الفك، وأحيانا يشترك خط منبت الشعر فوق الجبهة فى إعطاء هيئة الاستدارة فيكون محدبا أيضا ، وبذلك يكمل منظر الاستدارة فى هذا الطراز من الوجوه القصيرة.

الوجه المربع : هذا الطراز من الوجوه يتميز بقصره وبخط منبت للشعر مستقيم بالجبهة العريضة والفك العريض وبخط الوجنات المستقيم، فيضفى كل ذلك على الوجه هيئة مربعة.

الوجه المستطيل: وجه طويل ذو تركيب قائم الزوايا يشبه المربع ولكنه أضيق وأطول ويكون غالبا مصحوبا بالأنف الطويل.

الوجه المثلث : خط منبت الشعر غير محدد والفك عريض وعظام الوجنتين متقاربة وكذلك العيون ، مما يجعل مثل هذا الوجه مختلفا عن المعتاد.

الوجه المثلث المقلوب : لهذا النوع من الوجه جبهة عريضة عالية، والعينان متباعدتان وعظام الوجنتين عالية فى الوجه والفك الضيق.

الوجه المعين : الجبهة ضيقة والوجنات بارزة عالية والذقن صغيرة متراجعة، تلك هى الصفات المميزة لهذا النوع.

وبالتالى ، يحدد شكل الوجه والرأس أنسب السبل لوضع تصفيف الشعر المناسب لهذا الوجه.

فمثلا الوجه البيضاوى هو أنسب الوجوه الطبيعية الجمالية، ويقبل أغلب أنواع التسريحات المتوازية الخطوط والخصلات ، ومن أكثر الوجوه التى تقبل التصفيفات المبتكرة.

أما الوجه المستدير ، فيجب العمل على إبرازه أطول من نسبه الحقيقية، والابتعاد عن التصفيفات التى تبرز الوجه وكأنه أعرض قليلا.

أما فى الوجه المربع ، فأفضل التصفيفات تلك التى تحاول الدخول قليلا عن طريق طرفى الجبهة من أعلى ، وذلك بعمل بعض التموجات التى تتداخل من طرفى الجبهة العلوى فى حين تحاول الابتعاد عن قمة الجبهة. كذلك إرسال موجات من الشعر تحيط بأسفل الصدغين، مع محاولة تغطية الاطراف الخارجية من الأذنين.

أما فى الوجه المستطيل ، فيراعى هذا الطول فى كتلة الوجه والأنسب جعل الشعر ينسدل فى تسريحة عريضة بأن يجعل الشعر منفوشا على جانبى الوجه، ويفضل فى حالة الشعر الطويل أن ينساب فى موجة واحدة تحيط بكل من الوجه وتلتف أطراف الموجة حول العنق.

أما فى الوجه المثلث أو (الكمثرى) ، فيعتمد على تصفيف الشعر بفرقه إلى الجانب مع عمل بوكلات قصيرة فى مقدمة الرأس، ويمكن أن تغطى البوكلات جزءا من الجبهة وتساعد على استدارة الوجه، وأن يسترسل بعض من الشعر للخلف تحت الأذنين.

أما فى الوجه المعين، فهنا يلعب الشعر دورا كبيرا فى تغطية الجبهة الطويلة بتغطية جزء كبير منها ، حتى يكون الوجه متناسقا فى نسبه، ويفضل أن يصفف الشعر بعد ذلك بحيث يعطى عرضا قليلا للوجه ، أى يملأ الجانبين بقدر الإمكان.

وكما نرى ، فإن للتصفيف مزايا معالجة عيوب الوجه وكذلك الرقبة والجزء العلوى من الجسم، (الأكتاف والصدر) ، وكذلك يلعب شكل التصفيف دورا مهما فى الشعر فى أزمنة تاريخية مختلفة، كما لاحظنا فى «الماضى يبعث حيا» وبأشكال أكثر غرابة فى أفلام الخيال العلمى، ولكن اقتصر عمله عندنا فى الأفلام المصرية أساسا على التجميل والتقبيح والتاريخ والغربة والتقدم فى السن. وبالطبع ، تمتلئ أفلامنا بمثل هذه الأمثلة الكثيرة.

كما أحب أن أنوه إلى أن للون الشعر مع لون الجبهة استعمالا آخر مهما فى مفهوم التجميل ، وإبراز المزايا والعيوب وإخفائها.

ولقد كان ستوديو مصر يضم فى قسم الماكياج قسما خاصا لتصنيع الشعر المستعار للذقون للأدوار التاريخية والبواريك، وللأسف انتهى كما انتهى كل ما هو علمى وجميل فى هذا الاستوديو الذى بدأ صحيحا بكل المقاييس!.

ماذا يحدث الآن؟

ماذا يحدث الآن لفن المكياج فرغم أنه فن وحرفة مهمة فى صناعة الأفلام ومسلسلات التلفزيون، لا يوجد لها أى معهد فنى أو دراسة أكاديمية متخصصة تعمل على تطويرها والأخذ بيدها إلى ذلك المستوى المتميز كما هو فى الخارج. ولقد زرت فى ضاحية هوليوود فى عام ٢٠٠٠م أحد هذه المعاهد المتخصصة فى فن صناعة الماكياج، وتحسرت كثيرا لما آلت إليه الحال عندنا. ففى هذا المعهد يتعلم الطالب - وأيا كانت سنه ولا يشترط أن يكون حاصلا على شهادة جامعية أو ثانوية أو إعدادية - يتعلم بالمصروفات فن مكياج التجميل أساسا وحسب رغبته يستطيع أن يتعلم بعد ذلك تخصصات شتى، منها تصفيف الشعر والمكياج الخاص بالسينما والتليفزيون والمسرح والعمل فى المعمل لتصنيع كل حيل المكياج وتصنيع اللدائن والأقنعة وتغيير الشكل وخلافه، وهو مايدخل تحت مكياج المؤثرات الخاصة بالكامل. كما يوجد قسم للمكياج الخاص بالتصوير الفوتوغرافى الثابت بعيدا عن نشاط الصور المتحركة (سواء سينما أو تليفزيون)، وتمنح هذه المعاهد شهادة فن المكياج.

ولكنها لا تؤهله للعمل إلا تحت التمرين فى أى ستوديو أو مع أى ماكيير، ومع كفاءة المتمرن وعمله مع مجموعة أو خبير يتقدم مستواه. هذا نموذج لما يجب أن يكون فى بلدنا ، وهو موجود فى أعظم صناعة سينمائية حاليا فى العالم.

وكم أشعر بالحزن الفعلى أن طلعت حرب باشا أحضر ألكسندر سترانج الروسى عام ١٩٣٥ ليتعلم منه المصريون وبذلك خلق أجيالا متعاقبة من فنانى المكياج كما لاحظنا !! واليوم، لاتوجد أية مرجعية علمية إلا بجهود الأفراد المتوارثة، ولا يوجد راع لفنهم أو حتى مؤسسة تحاول مساعدتهم وإحضار متطلباتهم من الخارج، أو حتى إقامة دورات تدريبية لرفع مستواهم وأصبح المكياج مثلا فى جهاز كبير

كالتليفزيون كما شاهدنا فى مسلسل «أم كلثوم» وأنف أحمد رامى (المصنوع بطريقة بدائية)، وبالرغم من أن هذا الجهاز الضخم التليفزيون يستطيع أن يكون نواة لمعهد خاص به لتعلم المكياج وفنونه بطريقة علمية حقيقية.

إننى أجد أن أحد أسباب تخلف السينما المصرية هو عدم تطور فن المكياج، وبالطبع ليس هو السبب الرئيسى ولكنه من ضمن الأسباب ، وهى كثيرة للأسف الشديد!

ولقد اشتهر ماكييرون السينما المصرية الأقدمون بميزات تجعل لكل منهم نوعية مختلفة فى قيمة عمله ، فمنهم من برع فى الماكياج التاريخى، ومنهم من برع فى تركيب الباروكات أو قلنسوة الرأس الصلعاء، أو من برع فى التجميل أو التشويه، أو من يجمع كل ذلك فى فن وحرفة جيدة... وهكذا..

١٠-استخدام النماذج المصغرة (الماكيت) والمجسمات والرسم.

نحن أمام استخدام خاص فى المؤثرات السينمائية تظهر الحاجة له فى إقناع المشاهد فى دور العرض بأن ما أمامه شىء حقيقى، ولكن فى ظروف التصوير والتنفيذ السينمائى يكون هذا الشىء عبارة عن نموذج مصغر بنسبة معينة من الشىء الحقيقى الذى نراه فى أحداث الفيلم، سواء كان سيارة أو قطارا أو مبنى أو سفينة أو مدينة أو فيلا..إلخ، يصعب أن ندمره تدميرا حقيقيا أو نتحكم فى تأثيرات خاصة به فيها دافع الحياة الطبيعية الحقيقية، ولهذا نلجأ إلى عمل نموذج مصغر متقن جدا له ينفذ فيه التأثير المطلوب.

الماكيت

هذا النموذج المصغر يسمى فى السينما المصرية(الماكيت) Maquette وهو عن التسمية الفرنسية، ويسمى بالإنجليزية Miniature أى الشىء المصغر، وفى بعض الأحيان يقال عنه الموديل ـ تبسيطا ـ ولكن أيا كانت التسمية، فسيكون كلامى فى هذا الجزء باللغة السينمائية المصرية والمعروفة بالماكيت . وبالطبع يلاحظ أن هذا المؤثر قد استعمل قليلا فى تاريخ الأفلام المصرية، وربما زادت الحاجة إليه فى الربع الأخير من القرن الماضى، حيث وجد سينمائيون جدد حاولوا فرض ظروف إنتاجية أحسن، وبنوع من الغيرة الفنية والمنافسة غير المتكافئة بين ما صنع فى أفلامنا وماتشاهده فى سينما الغرب، وفى رأيى أن التقصير مادى فى المقام الأول.

وملاحظتي الأولى في ظهور ماكيت كان تصوير فيلا في فيلم **«يحيا الحب»** عام ١٩٣٨م، إخراج محمد كريم وتصوير محمد عبد العظيم ومناظر ولي الدين سامح، بالنسبة لي كمحترف لاحظت ذلك جيدا، وتساءلت لماذا؟ وتصوير الفيلا ليلا أمر هين ولكن ربما كان سيكلف معدات إضاءة كبيرة وباهظة وانتقال المعدات من الاستوديو إلى مكان الفيلا يحتاج إلى ضبط ذلك، أما الماكيت فهو سيصنع في الاستوديو كنموذج متقن يشرف عليه المهندس الفنان ولي الدين سامح وهو أحد الرواد الكبار في فن المناظر ، الذي تعلم في باريس بفرنسا في مدرسة الفنون الجميلة متأثرا بعمالقة التصميم الواقعي للسينما الفرنسية وألكساندر تراونر، ولقد عاد إلى مصر مشحونا برغبة في عمل تغيير مختلف للمناظر في السينما المصرية.

ولهذا ، ففي اعتقادي أن صنع ماكيت صغير لفيلا ساكنة ليلا كان أمرا أسهل بكثير من انتقال وحركة كل هذه المعدات والمولدات الكهربائية وخلافه إلى مكان الفيلا الحقيقية بمفهوم الماضي.

هذا مالاحظته ، ويمكن أن تكون هناك محاولات أخرى سابقة ولكني لا أعلمها، وعموما فقد حكى لي أن في ستوديو مصر استعملت بعض حيل الجزء من الماكيت المركب على منظر حقيقي مع سور تاريخي في آخر أرض الاستوديو في الستينيات، ولا أعرف اسم الفيلم ولكن في الغالب في الإنتاج المشترك، ولكن هذه الحيلة أو المؤثر يشكل اختصارا كبيرا في التكاليف، حيث يكون جزء من الماكيت ظاهرا في أمامية الصورة ويحجب خلفه ما لانريده أن يظهر في اللقطة ، وباقي الصورة أو اللقطة تكون حقيقية طبيعية، وهنا الكاميرا تلتقط الاثنين معا . وجزء الماكيت قريب للكاميرا، وبالتالي يملأ مساحة كبيرة مساوية للخلفية الأبعد. وتسمى هذه الطريقة الماكيت الأمامي الجزئي أو بالإنجليزية Foreground Miniature أو الماكيت الأمامي حسب مكانه في اللقطة، وبالطبع يفضل دائما أن يكون قريبا من الكاميرا حتى يحجب أكبر قدر من الصورة غير المرغوب فيها.

ونلاحظ حتى في الأفلام الغنائية مثل فيلم فريد الأطرش **«تعال سلم»** عام ١٩٥١ إخراج حلمي رفلة وتصوير جوليو دي لوكا ومناظر عباس حلمي، أنه في أغنية بساط الريح كان يصور ماكيتات لمدن بغداد ومراكش وتونس ومصر مع الأغنية ، أو في فيلم **«سيدة القطار»** كما أوضحت من قبل أن أنطون بولوزويس مهندس المناظر صنع ديكورا صغيرا لقطارين لعبة وتصادما، أو فيلم **«رد قلبي»** عام ١٩٥٧ للمخرج عز

الدين ذو الفقار وتصوير وحيد فريد وماكيت القاهرة ليلا وهي تحترق في مشهد حريق القاهرة المشهور، وإن كان ضعيفا نسبيا .أو كما شاهدنا أسطول الفرنجة في البحر خلف أسوار قلعة عكا، ولقد كانت ماكيتات صغيرة للمراكب وصورت من بعد في فيلم **«الناصر صلاح الدين»** أو في **«أرض السلام»** عام ١٩٥٧ حين يقوم الفدائيون بتفجير خزانات الوقود التي هي عبارة عن ماكيتات قام بتصنيعها مدير التصوير ضياء المهدي، الذي كان يجيد هذا العمل بجانب التصوير السينمائي بالطبع. والحقيقة، لم يكن هناك قسم خاص لصناعة الماكيت السينمائي للتصوير، بل هي اجتهادات حتى الآن من مهندسي المناظر أو غيرهم أو تحت إشرافهم، وذلك بالرغم من أنه كان شائعا بعد افتتاح ستوديو مصر عام ١٩٣٥ أن مهندس الديكور كان يصنع ماكيت صغيرا ليس للتصوير، ولكن لشكل الديكور المقترح عمله حتى يتسنى للمخرج وقتها أن يتخيل المكان وزوايا لقطاته . وقد حكى لي الأستاذ المخرج كمال الشيخ ذلك أثناء عمله فيلم **«المنزل رقم ١٣»** عام ١٩٥٢، وكذلك وجدت أن هذا حدث في فيلم **«مغامرات عنتر وعبلة»** عام ١٩٤٨ لصلاح أبو سيف . ولقد كان هذا هو النظام المتبع دائما في إنتاج ستوديو مصر الذي يمكن أن نقول ، إنه كان متميزا بشكل كبير في أصول العمل وفنياته عن أي ستوديو آخر.

والحقيقة، أني لا أستطيع الحصر أو الحكم كثيرا على أعمال الماكيت في الفترة القديمة في السينما المصرية لندرتها، ولكن بوصفي مصورا في السينما المصرية لفترة زمنية كبيرة نسبيا وقد عملت في أفلام متعددة صنعت فيها هذه الخدعة وبمستويات متفاوتة الجودة، لذا من المهم أن أحكي هذه التجارب وما المشاكل التي واجهتنا في التنفيذ، بالرغم من أننا جميعا مجتهدون، وأقصد كل من حاول أن يشارك في هذا المؤثر لينجح، ونحن ليس عندنا متخصصون في هذا. أول محاولات قمت بها كانت بسيطة للغاية في فيلم **«الرغبة»** عام ١٩٨٠ من تصويري وإخراج محمد خان، حيث كانت أحداث الفيلم تظهر مديحة كامل وهي تنظر من خلف زجاج شقتها على فيلا حبيبها نور الشريف، ولقد طلب المخرج أن يظهر شكل الفيلا ونورها منعكسين على الزجاج، مما تطلب عمل ماكيت صغير بسيط للفيلا ووضع بطريقة معينة في اللقطة بحيث يظهر انعكاس شكل الماكيت بالإضاءة في زجاج النافذة التي تطل منها الممثلة.

ولكن العمل الكبير فى صنع الماكيت وتصويره كان مع المخرج الصديق محمد حسيب فى فيلم **«الكف»** عام ١٩٨٥، حيث كانت الأحداث تتطلب أثناء هبوط طائرة بالمطار أن يحدث لها خلل ويميل جناحها محتكا بأرض المهبط وتنفجر، ولقد تطلب ذلك بناء مهبط لنموذج الطائرة فى كامل مساحة بلاتوه(٢) باستوديو الأهرام، وعمل نموذج متقن جدا للطائرة التي ستهبط بالخيوط من أعلى على المهبط، ولقد شرحت سابقا كيف أمكن التحكم فى هبوطها بطريقة صحيحة عن طريق (سكة الستائر المنزلية)، فكان العمل فى الخدعة يقتضى أن تكون أحداثه ليلا، وحتى يحدث نوع من عدم الوضوح النسبى للصورة، استعملت مرشحا (فلتر) ضبابيا خفيفا لإخفاء خيوط التعليق أو أى تفاصيل غير دقيقة، ولقد كان المخرج المرحوم حسيب يعمل بنفسه وبدقة متناهية فى إتقان هذه الخدع، ولقد صمم نموذج الطائرة الأستاذ عصام صفى الدين خريج الفنون الجميلة بالقاهرة ـ ويدرس فى هذه الكلية بقسم العمارة وكليات الهندسة تصميم الماكيتات الصغيرة للبناء ـ كما قام ببناء مهبط الطائرة مهندس المناظر فهيم حماد.

ولقد قضينا يومين كاملين فى عمل وتصوير وضبط هبوط الطائرة وعمل بعض التفاصيل ، مثل ميل الجناح على أرض المهبط وتطاير الشرر منه قبل الانفجار ، ولقد استعملنا عدة طرائق مثل لصق رؤوس الكبريت على بطن الجناح فى المنطقة التى ستلامس أرضية المطار وجعل الأرضية نفسها (الشطاطة) ولكن النتيجة كانت غير جيدة. حتى توصل حسيب إلى فكرة مؤداها أن نضع حجارة ولاعة السجائر ونثبتها فى بطن الجناح حتى تعطينا شررا محاكيا للواقع، ونجحت التجربة ـ فكلنا فى مهنتنا المختلفة التى ليس من ضمنها المؤثرات الخاصة ـ اجتهدنا ، وكان أهم ما فى الفيلم ذلك المزج بين التصوير الحقيقى فى المطار وتصوير المؤثرات الخاصة فى البلاتوه، والتطابق بينهما فى لون الصورة والتأثير والضبابية...إلخ.

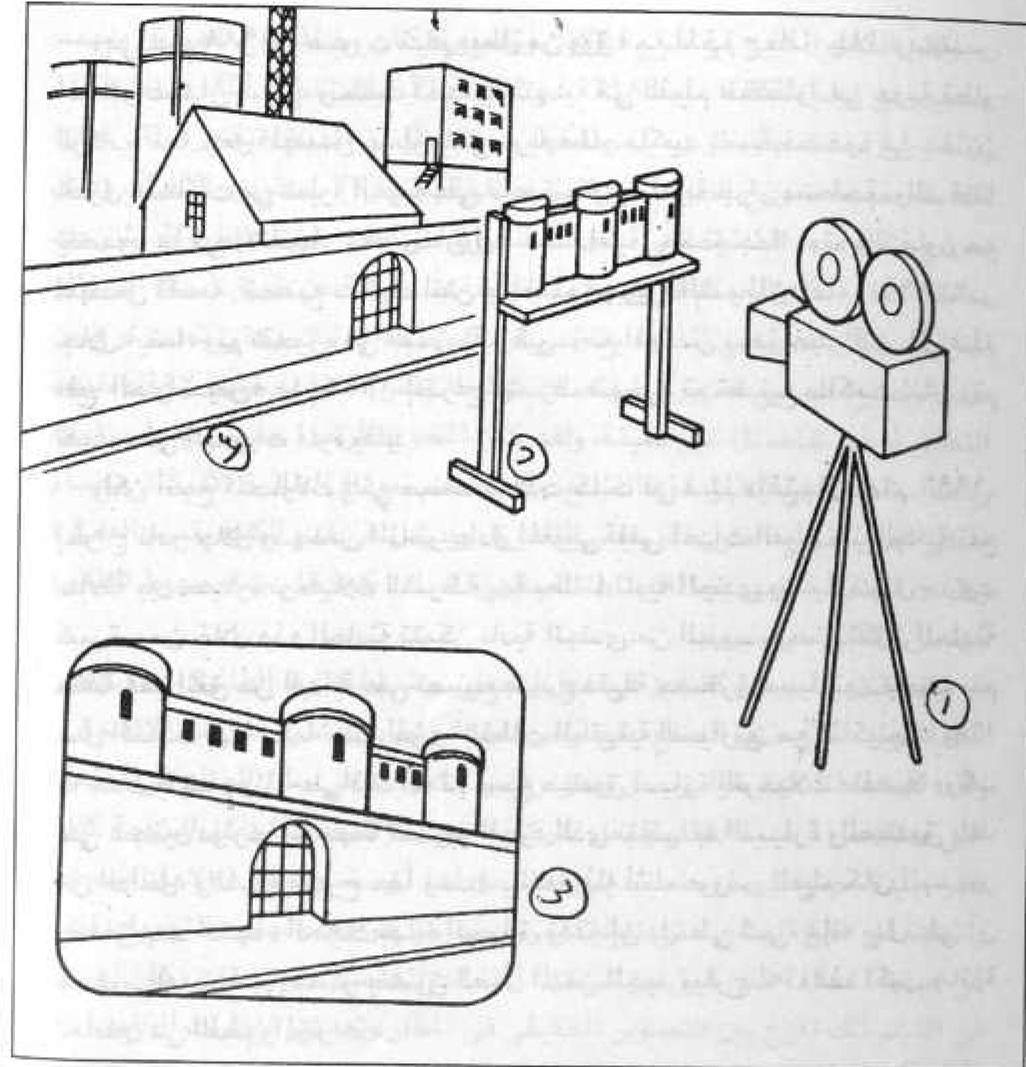
ولقد كرر حسيب هذه التجربة بشكل آخر فى فيلم **«الطائرة المفقودة»** عام ١٩٨٤ للمخرج أحمد النحاس ومن تصوير رمسيس مرزوق وإن كان قد استخدم فى الفيلم كذلك مجسما (ديكور) كبيرا بعد ذلك بالحجم الطبيعى للطائرة فى الصحراء، ولكن أثناء سقوطها استخدم ماكيت صغير تم تصويره. والغريب ، أن هذا الفيلم عرض قبل فيلم **«الكف»**!

وفى عام ١٩٨٨م، صورت فيلم **«بطل من ورق»** مع المخرج نادر جلال ومهندس المناظر غسان سالم، وتطلبت أحداث النهاية فى الفيلم انفجارا فى عربة قطار للركاب، مما جعل المهندس غسان يبنى عربة قطار ماكيت بنسبة مصغرة فى مخازن العزل للقطارات فى شبرا الخيمة على قاعدة حقيقية لعربة جرار مسطحة، ولقد قمنا بتصويرها فى الانفجار فقط وكان لها مصداقية جيدة جدا . وتم بالتعاون مع المهندس نفسه تصنيع ماكيت لنش فى فيلم **«جزيرة الشيطان»** عام ١٩٩٠ لنادر جلال أيضا، وتم تفجيره فى البحر بأبو قير. ومع المهندس ماهر عبد النور فى فيلم **«فخ الجواسيس»** عام ١٩٩٢ إخراج أشرف فهمى، تم تصنيع ماكيت لنش وتم تفجيره فى البحيرات المرة بفايد.

ولكن أنجح المحاولات التي صنعت ونفذت كانت فى فيلم **«اغتيال»** عام ١٩٩٦، إخراج نادر جلال ومهندس المناظر عادل المغربى، ففى أحداث الفيلم منذ البداية تقع حادثة بين سيارة ترحيلات للشرطة بها بطلتنا نادية الجندى وسيارة نقل ماروت كبيرة، ومن خلال هذه الحادثة تتمكن نادية الجندى من الهروب، وحتى تكون الحادثة متقنة فقد اتفق من البداية على تصنيع نماذج دقيقة مصغرة للسيارتين بحيث يتم عمل الحادث بهما، كما يمكن مزج اللقطات الحقيقية للسيارتين مع الماكيتين ، وهذا ما حدث بالتمام وزاد على ذلك أنه تم صنع صندوق سيارة الترحيلات منفصلا وركب على عجلتين دوارتين تم بهما تصوير الجزء الذى تتقلب به السيارة والصندوق يلف من الداخل. والشيء المفرح حقا وحدث بالفعل أنه أثناء عروض الفيلم كان الجمهور يصفق بعد انتهاء الحادث بهذه الجودة. وهذا إن دل على شيء فإنه يدل على أن جمهور السينما فى مصر يتشوق للعمل المتقن الجيد ويفرح له، وهذه أكبر جائزة للعاملين فى الفيلم والمؤثرات .

ولقد قمت كذلك بتنفيذ حرق وتفجير حفار البترول فى مسلسل **«الحفار»** بالتليفزيون، وصمم الماكيت المهندس حسام مصطفى ونفذه البوشى فى قسم الحدادة بالتليفزيون ، كعمل سريع ينفذ لضيق الوقت وقتها وصور سينمائيا.

وفى تصوير الماكيتات يجب على المصور أن يلتزم بقواعد عدة من أهمها سرعة دوران الفيلم داخل الكاميرا بالنسبة لحجم وطول الماكيت، لأنه من المعروف علميا ومنشور فى عدة كتب خاصة بالمؤثرات أنه كلما صغرت نسبة حجم الماكيت، تطلب ذلك زيادة سرعة جريان الفيلم داخل الكاميرا حتى يعطى عند عرضه على الشاشة



١- مكان الكاميرا
٢- مكان الماكيت الصغير (الجزء)
٣- السور الحقيقى المراد تصويره مع الماكيت
٤- الصور النهائية الموجودة على الفيلم والشاشة

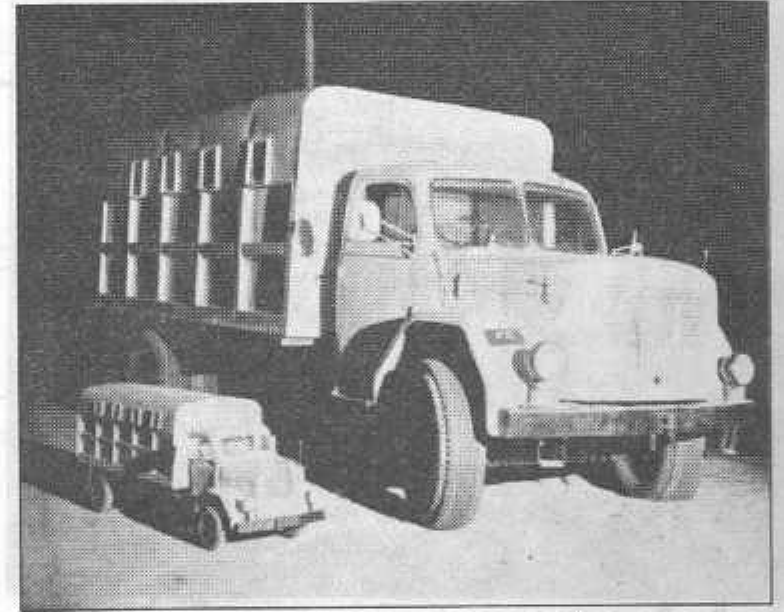
تصوير (الماكيت) الجزئى مع منظر حقيقى



عربة قطار الركاب (الماكيت) المصغرة المبنية لفيلم «بطل من ورق»... لاحظ نسبة البناء مع الرجل الواقف



مهندس المناظر عادل المغربى، يقوم بتصنيع ماكيت للنش



السيارة الحقيقية للشرطة والسيارة الصغيرة الماكيت في فيلم «اغتيال»



الطريق والسيارة النموذج الماكيت لحاملة المازوت في فيلم «اغتيال» لاحظ النسبة بينها وبين الرجل الواقف



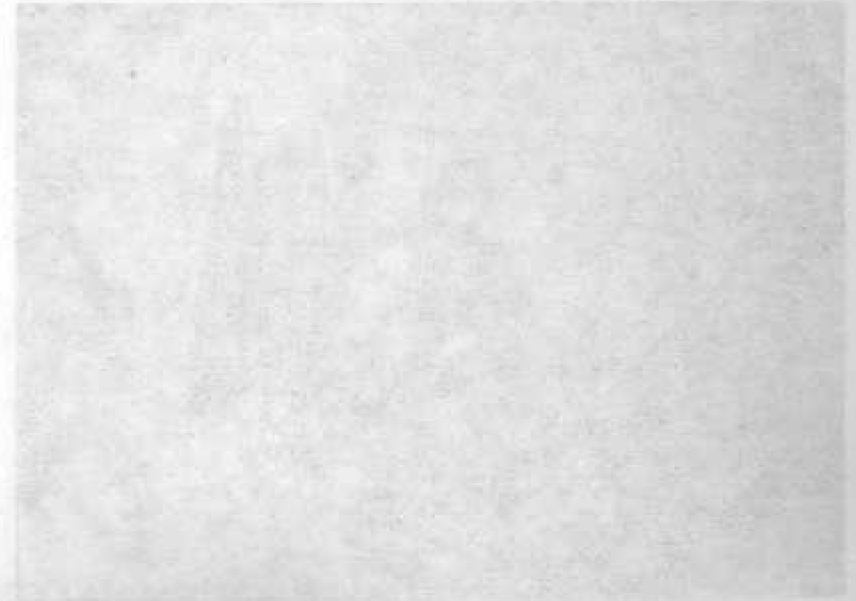
ماكيت لحفار بترول تم إقامته لتدميره في حوض سباحة.. أثناء التحضير لحرقه وغمره بالمادة التي ستشتعل



ماكيت الحفار وهو يحترق

مصداقية، لأن العرض القياسى ٢٤ كادرا (صورة) فى الثانية الواحدة. وبالتالى توجد جداول تحدد نسبة الماكيت المصغر وعدد الكادرات التى يجب تصويرها فى الثانية الواحدة. وفى مصر كانت دائما المشكلة أننا لا نملك إلاسرعة تصل إلى ٨٠ كادرا فى الثانية الواحدة، مما يتطلب بناء نماذجنا فى حدود نسبة بين ١: ١٠ أو ١: ١٢ أو ١ : ١٦ ، وهذا بالطبع جعل الماكيتات دائما كبيرة نسبيا فى البناء.

ثم هناك احتراس آخر مهم، وهو الاهتمام بمسقط الضوء فى تصوير الماكيت وزاويته حتى يتلاءم مع المسقط الطبيعى المصور أصلا بالمجسمات والأشياء الحقيقية حتى لا يحدث تنوع غير مرغوب فى اللقطات بين الماكيت والحقيقة ، وبالطبع لقطات الماكيت تنفذ منفصلة عن اللقطات الأخرى. وقد تدهش أيها القارىء حين تعلم أن أغلب أفلام الفضاء الأمريكية تعتمد أساسا على تحريك ماكيتات فى الاستوديو، وصغيرة حيث تصل النسبة إلى فى بعض الأحيان ١ : ١٠٠ ، ويتطلب هذا سرعة جريان الفيلم فى داخل الكاميرا بسرعة ٢٤٠ كادرا فى الثانية الواحدة ولهذا كاميرا خاصة إذ لا تصلح الكاميرات العادية التى تصور بها أفلامنا لهذا الغرض.



المجسمات (بالحجم الطبيعى) أو الديكور

فى كثير من المؤثرات الخاصة لا يصلح الماكيت بصغره فى الإيفاء بالغرض المطلوب وخاصة إذا كان هناك بشر سيتحركون ، ولا يصلح فى هذه الحالة إلا بناء ديكور أو مجسم بالحجم الطبيعى للأشياء ، وكما يحدث داخل الأستوديوهات من بناء مناظر الشقق والفيلات فكل ذلك مجسمات ديكورية بأحجام حقيقية ، ولكن فى حالة المؤثر الخاص يجب أن يبنى الديكور أو المجسم بإمكانات معينة تفيد الهدف الأساسى وهو عمل الخدعة أو الحيلة ، ولذلك كثيرا ما تستخدم مجسمات حقيقية مثلا فى السيارات المدمرة كنتاج حادث وتصور على هذا الأساس كما حدث مثلا معى فى فيلم **«سلام ياصاحبى»** عام ١٩٨٦ إخراج نادر جلال، حيث استعملنا سيارة نقل حقيقية فى الفيلم ولكن عند التدمير قمنا بتبديلها بسيارة مدمرة وصورناها على أنها سيارة الحادثة. أو بناء ماسورة مجارى فى فيلم **«اغتيال»** فى مكان طبيعى ، ويتم التصوير بداخلها وبأحجام حقيقية، أو استعمال باب مصعد فى تصوير تفصيلة هبوط المصعد فى النيل فى فيلم **«استغاثة من العالم الآخر»** عام ١٩٨٥ إخراج محمد حسيب . حتى فى الماضى تم بناء واجهة محلات هنداوى فى فيلم **«سلامة فى خير»** فى حوش ستوديو مصر. أو بناء سفينة داخل البلاتوه فى فيلم **«أفراح»** عام ١٩٥٠م إخراج نيازى مصطفى وتصوير محمود نصر ومناظر ولى الدين سامح فى الأغنية الاستعراضية ، فهذا ديكور مجسم بالحجم الطبيعى أو بناء أبراج الاقتحام الخشبية فى الهجوم على قلعة القدس فى فيلم «الناصر صلاح الدين» ليوسف شاهين وتصوير وديد سرى ومناظر شادى عبد السلام .

ويعرف الديكور بالإنجليزية Studio Decoration ويطلق عليه الأمريكان Decoration Abstract Set وهى الكلمة المستعملة عندنا فى مصر والاكثر شيوعا. ولقد عشت تجربة بناء ديكور مجسم بالحجم الطبيعى فى فيلم **«الطريق إلى إيلات»** ، حيث كنت

إلى جانب مسئوليتى عن التصوير ، مسئولا كذلك عن إخراج الجزء العسكرى به وتدمير السفينة والعمل تحت الماء. ولهذا قصة يجب أن تسجل ، لأنه فى إعتقادى من افضل الديكورات المجسمة الضخمة فى السينما المصرية بالرغم من إنتاجه التليفزيونى كجهة تمويل، لأنه منفذ سينمائيا بالكامل فى كل أدواته وعناصره، وقد جاءت الحاجة إليه لطبيعة أحداث التفجير التى ستحدث فى الديكور المجسم وإمكانات إصلاحها والتصوير مرة أخرى كما سنعلم . ويجب أن أشير هنا لحقيقة انه لو لم يكن ممدوح الليثى مسئولا عن هذا الفيلم وفى هذه الفترة لما كان الفيلم قد ظهر بهذه الصورة اللائقة ، فقد ذلل الرجل كل الصعاب لى حتى يظهر ذلك العمل مساويا ، بل ومتفوقا على أحسن مستوى عالمى.

قام ببناء وتصميم السفينتين بيت شيفع وبيت يم مهندس المناظر حسام مصطفى خريج قسم الديكور بمعهد الفنون المسرحية عام ١٩٧٥ ، ولقد عمل معى فى فيلمين سينمائيين من قبل للتليفزيون، هما **«أيام الماء والملح»** ليوسف إبراهيم و**«حكايات الغريب»** لإنعام محمد على و**«الطريق إلى إيلات»** هو فيلمه الثالث. ولقد استعان بالموسوعات البحرية من الكلية الحربية فى تحديد شكل وأبعاد السفينتين الإسرائيليتين اللتين دمرهما رجال وأبطال الضفادع البشرية كما نعلم عام ١٩٦٩ . ولقد فكر فى عمل السفينتين فى جسم واحد، حيث إن الأحداث بهما تختلف تماما من حاملة جنود وعتاد ودبابات ومصفحات، إلى سفينة شحن كارجو ، وبالفعل تم تحبيذ هذه الفكرة توفيراً للتكاليف، وبدأ فى البناء على الرصيف رقم (٦) فى الميناء الحربى بأبى قير يوم ١٥/ ٤/ ١٩٩٢ واستمر العمل لمدة ٤٥ يوما واستعمل ٢٥ مترا مكعبا من الخشب الأبيض الموسكى ، ٢٥٠ لوح أبلاكاش و٥٠٠ كيلو دهانات، و٤٠٠ كيلو حديد (كمر) ، و١٠٠ كيلو غراء، و٥٠٠ كيلو مسمار، و٣٠٠ متر خيش، و٦ رزم ورق كرافت. حيث إن بناء السفينة (المجسم) بطول نحو ٦٠ مترا وعرض علوى على السطح الأول ١٣ مترا وأسفل حوض تخزين الدبابات ١١ مترا وبارتفاع أربعة طوابق بالحجم الطبيعى، حتى إن كثيرا من العسكريين البحريين الزائرين للميناء كانوا يسألون «سجا إيه ده». أى تبع إيه هذه السفينة؟؟ وكان الرد بالطبع عليهم، أنها ديكور سينمائى منفذ بدقة، حيث زودها المهندس حسام ومساعدته المهندسة مها الصوابى المنفذة بكل تفاصيل الإكسسوارات التى تجعلها سفينة حقيقية (أو سفينتين مدمجتين معا) . ولقد عمل بها ٥ نجارين و٤ فنى حدادة و٢ نقاشين دهانات

عاملان مساعدان فى كل شىء ، وبالإضافة إلى رسام مناظر لتكبير الرسومات التفصيلية من مهندس الديكور المساعد المقيم بالموقع للتنفيذ.

هذا بالإضافة إلى بناء دبابتين هيكليتين موجودتين فى مخزن السفينة، وكانت فكرتى الأساسية فى تنفيذ إخراج تدمير السفينتين أن أعمل على تصوير التفاصيل الصغيرة أولا قبل التدمير النهائى لها، ولهذا بنيت السفينة بهذا الحجم الحقيقى. وبالفعل كنت أعمل ليلا فى التصوير والتدمير حيث إنى أخذت لقطات تفاصيل ٢٧ تدميرا منفردا أو مع الجنود وهروبهم، هذا بخلاف تفاصيل الشحن وخلافه. وكان الإصلاح يتم خلال ١٢ ساعة، حيث يرمم المكان بأخشاب جديدة ويلصق عليها الورق الكرافت ويدهن باللون (الهرطمانى) - الرمادى - الخاص بالبحرية، ولقد كانت السفينة مبنية بمتانة بحيث تتحمل ما سيحدث عليها من حركة وجرى للجنود والانفجارات.

وكانت الإكسسوارات تصنع فى مكان السفينة مثل الونش الحديدى فى بيت يم أو أوناش الرفع التى اشتريت ، أو حتى جرس السفينة الذى كان حقيقيا. والحقيقة ، أن العمل فى هذا الفيلم بهذه الإمكانات الإنتاجية والفنية والإدارية هى أهم أسباب نجاح الفيلم وتفوقه، وتلك هى السينما الحقة . وللأسف لم تتكرر التجربة، لدخولنا إلى الجحور الإدارية واصطدامنا بالروتين والعقليات المتحجرة وعدم الرغبة فى زيادة التكلفة، وعدم الرغبة فى الإنفاق على الأعمال الفنية المتميزة وعدم الاهتمام بإظهار تفوقنا الفنى والتقنى والعسكرى.

و**«الطريق إلى إيلات»** هو نموذج ممتاز لاستعمال الديكور المجسم بالحجم الحقيقى المجسم فى المكان الطبيعى فى الأفلام المصرية ، ولا أعتقد أن له سابقة بهذا الحجم والإنتاج. ولقد استعملت كذلك المجسمات فى فيلم **«اسكندرية كمان وكمان»** عام ١٩٩٠ ليوسف شاهين تصوير رمسيس مرزوق مناظر انسى أبو سيف. واستعملت المجسمات للمبانى المنهارة فى فيلمى **«الناس اللى جوه»** عام ١٩٦٩ اخراج جلال الشرقاوى وتصوير ضياء المهدى مناظر محمود حسنين وفيلم **«كرسى فى الكلوب»** عام ٢٠٠٠م اخراج سامح الباجورى وتصوير سمير بهزان ومناظر مختار عبد الجواد .

وكان هذا الفيلم الأخير مسك الختام فى نهاية القرن العشرين، حيث حصل الفيلم ولأول مرة فى تاريخ السينما المصرية على الجائزة الذهبية الدولية فى الديكور

ومؤثراته الخاصة فى مشهد الزلزال من مهرجان بيونج يانج السينمائى الدولى بجمهورية كوريا الديمقراطية الشمالية فى عام ٢٠٠٠. ومن المعتاد أن تحصل الأفلام الروائية المصرية على جوائز عالمية من المهرجانات الدولية المختلفة فى الإخراج أو التصوير أو التمثيل أو عن الفيلم ذاته، ولكنها لم تحصل مطلقا على جائزة منفردة فى الديكور ومؤثراته.

ومهندس المناظر (الديكور) ومصمم حيل هذا الفيلم هو الدكتور مختار عبد الجواد عميد المعهد العالى للسينما حاليا، وينتمى إلي أسرة فنية عريقة، فوالده المخرج الرائد محمد عبد الجواد، وأخيه المونتير محيى عبد الجواد، ونجله المصور الشاب محمد مختار عبد الجواد، ولقد استحق هذه الجائزة عن جدارة حقيقية وهى تتويج لمجمل أعماله السينمائية فى الديكور التي تبلغ حوالى ٢٥ فيلما روائيا ومجموعة كبيرة من المسلسلات التليفزيونية، وفيلم **«القادسية»** فى الجمهورية العراقية الشقيقة عام ١٩٧٩. ولقد تخرج من المعهد العالى للسينما فى الدفعة الثالثة عام ١٩٦٥.

وبالتالى كان لى مقابلة وحديث مع الزميل والصديق الفنان الدكتور مختار استفسرت خلاله عن بواطن الإبداع وصنع الديكور وخداعه بهذه الصورة المتقنة بالفيلم.

ولقد أفادنى، بأن مشاهد الزلزال صممت بالفيلم على ثلاث ديكورات وثلاث مراحل، أولا : بناء ديكور الشقة من الداخل فى بلاتوه واحد بستوديو مصر، ثم ثانيا: بعد الانتهاء من تصوير هذا الديكور، بناء ديكور بئر السلم على نفس الأرضية المصممة خصيصا لذلك فى نفس البلاتوه.. ثم ثالثا : بناء العمارة نفسها فى مدينة الإنتاج الإعلامى فى ٦ اكتوبر فى حى الاسكندرية – الذى قام بتصميمه وبنائه أيضا– فى أحد حواريه، بحيث ينهار المبنى فى النهاية مع تسلسل الأحداث، ولقد بنيت العمارة من ثلاث طوابق على طراز مبانى العقد الثانى من القرن الماضى وبواجهة طولية ١٢ مترا.

ولقد صممت الشقة بالكامل على أرضية ممكن تحريكها عند اللزوم، ومن شاسيهات متلاصقة من الحديد مرفوعة عن الأرض الحقيقية بسوست قوية مثل التي توضع فى المساعدين بالسيارات، بحيث تحمل هذه الشاسيهات المتلاصقة معا مجموعة من هذه السوست، وحتى لا يهتز الديكور أثناء البناء ثم تثبيت الأرضية

بقوائم من الحديد يمكن إزالتها بسهولة بعد ذلك.

ثم غطيت الأرضية بالكامل بالخشب الحبيبى سمك ١٦ مللى للوح بطبقتين فوق بعضهما أحدهما طولية والأخرى عرضية – خلف خلاف– وتم توصيل هذه الأرضية بموتور كهربائى عند تشغيله يحدث اهتزازاً وتميد الأرضية مثل الزلزال وهزات جهة اليمين وأخرى ذات اليسار وثبتت مع هذه الأرضية في أركان الديكور عواميد من الحديد لتحمل شاسيهات الحوائط، بحيث تهتز وتشقق فى أماكن معينة مع حركة الاهتزاز، وبالطبع تتساقط الأتربة وبعض الحجارة الأولي مع بداية الزلزال فى الشقة.

وبالطبع هذا تطلب بناء شبكة علوية للإضاءة بعيدة تماما عن الأرضية بحيث تبقى الإضاءة بالكامل ثابتة فى الديكور تماما مهما اهتز أو انهار. ويؤكد الدكتور مختار أن جميع العاملين من نجارين وحدادين ومنجدين وعمال نقاشة وفنيين إضاءة وخلافه كانوا فى أعلى مستوى من الاتقان والفرحة وكان يسودهم شيء من التحدى والحب للابتكار والتفانى فى العمل.

أما الديكور الثانى وهو منور السلم وبئره فقد بنى بعد الانتهاء من تصوير الشقة وعلى نفس الأرضية المتحركة بالموتور، مع إمكانية تحريك الدرج ذاته وتكسير أجزاء منه وتشقق وانهيار أجزاء من الجدار والسور، وانفجار الماء من المواسير المتحطمة، وكان يقطع الحدث بالمونتاج بين ما يحدث فى الداخل وما يحدث فى الخارج فى الجزء الأيسر من المبنى حيث يزداد اتساع شق مهول رويدا رويدا والذى سيتسبب فى انهيار المبنى فى النهاية، ولقد صممت تلك التفصيلة فى ديكور جزئى من المبنى ثابت البناء، وجزء آخر ملاصق له ولكنه يتحرك متباعدا بالتدريج وتنهار معه الأتربة والطوب وخلافه.

أما انهيار الواجهة ونصف العمارة الأمامى أثناء خروج الممثلين، وكان هذا قمة الإبداع فى الابتكار والتنفيذ، فقد أضاف د. مختار لى أن الفكرة الأساسية لانهيار العمارة مصممة بعد خروج الممثلين مباشرة من بابها، كان جم تفكيرى، أن أصمم البناء بحيث ينهار مكانه ولا يتطاير خارج حدود بعيدة تأمينا لحياة الممثلين وكذلك لواقعية انهيار مثل هذه المبانى القديمة المبنية بالحجارة للحوائط الحاملة، حيث ليس فى هذه المبانى القديمة أعمدة خرسانية بل حجارة وأعمدة خشبية، وكان تفكيرى أن أدمر النصف الأمامى من المنزل وأبقى النصف الخلفى، لأن ذلك سينمائيا يعطى

جمالاً كبيراً للصورة النهائية حيث نرى جزءا منهارا وجزءا ما زال قائما كما يحدث فى الحقيقة.

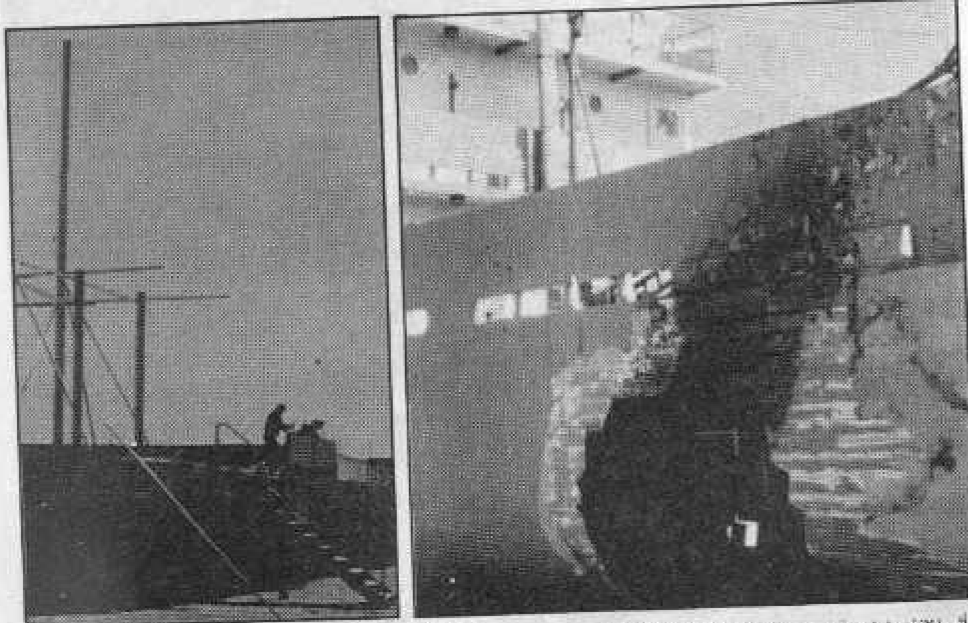
ولقد نفذ ذلك الديكور المنهار بشكل ابتكارى جميل، حيث بنى الجزء الأمامى من الديكور أى الواجهة وعمق من المبنى على ستة قوائم من (البساتم) الضخمة - ذات ضغط الزيت - قطرها ١٠ سم وطولها عند رفعها بالكامل ٢ متر، بحيث تم دفن متر تحت الأرض بعد تثبيته جيدا، وجعلنا المتر الثانى الذى فوق الأرض قاعدة أساسية لحمل واجهة المنزل والجزء الأمامى منه، ووضعنا فوق هذه البساتم المرفوعة (كمر) من الحديد الصلب على شكل حرف (H) وغير ملحوم معا أى حر غير متصل كقطعة واحدة، ثم أمنا فوق هذا الحديد القوى شاسيهات من الخشب مملوءة فى داخلها بطوب حقيقى خفيف الوزن نسبيا، حيث يصل وزن الطوبة الواحدة إلى ٢٫٥ كيلو، ومرصوصا فوق بعضه البعض، ومثبت بالأسمنت الخفيف مع زيادة خلطه بالرمال، حتى لا يتماسك بقوة، وفي أجزاء أخرى وضعنا بين طبقات الطوب أسمنت حقيقى متماسك لاحتياجنا إلى تساقط أجزاء وكتل كبيرة من الحائط، وبالطبع غطيت الأجزاء الظاهرة من البساتم الزيتية بالديكور وكأنه حجارة - كسفل- للعمارة، وتم دهن العمارة وزخرفتها من الخارج بالجبس والكرانيش كمظهر عادى للغاية لمبنى من هذا الطراز.

وفى ساعة تنفيذ الانهيار وبعد خروج الممثلين مباشرة من باب العمارة، تم تشغيل مفاتيح البساتم الزيتية فبدأت تهبط إلى أسفل وبشكل كان متفق عليه بحيث يسبق هبوط بعضها عن الأخرى، ليبدأ المبنى فى التداعى والانهيار فى حدود مكانه، ومما زاد الموقف تأزما أن سقوط الممثلة لوسى كان قريبا جداً من المبنى مما جعل المطرب الممثل مدحت صالح يشدها ويجرجرها على الأرض بسرعة حتى تبتعد عن سقوط الحجارة والغبار.

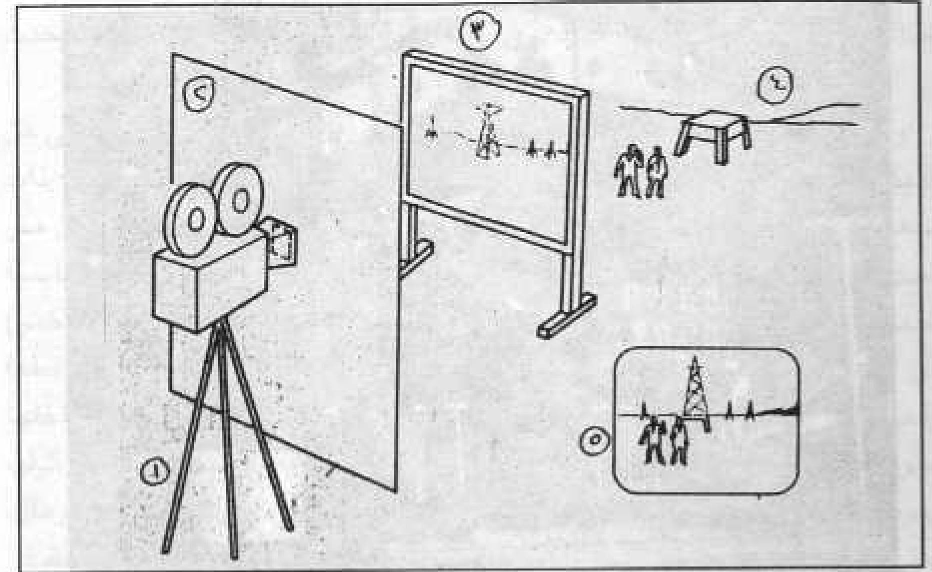
ولقد كان المشهد متقنا بالفعل وتوج أعمال حيل المجسمات والديكور فى الأفلام المصرية، ويؤكد كلامى السابق والمتكرر بأننا لا ينقصنا فى بلادنا العقليات الفنية المبتكرة والمبدعة والمنفذة فى هذا الفرع من الفن السينمائى، بقدر ما ينقصنا التمويل المادى الصحيح والتنظيم، والدراسة الجادة التى فى النهاية لا شك ستثمر هذه الإبداعات التى شاهدنا بعضها فى أفلام مثل «الطريق إلى إيلات» و«كرسى فى الكلوب» وغيره من الأفلام.



أحد اللقطات فى السفينة الديكور المجسم «فى الطريق إلى إيلات».


أثر الانفجارات فى جسم السفينة بيت يم وكانت ترسو فى نفس اليوم

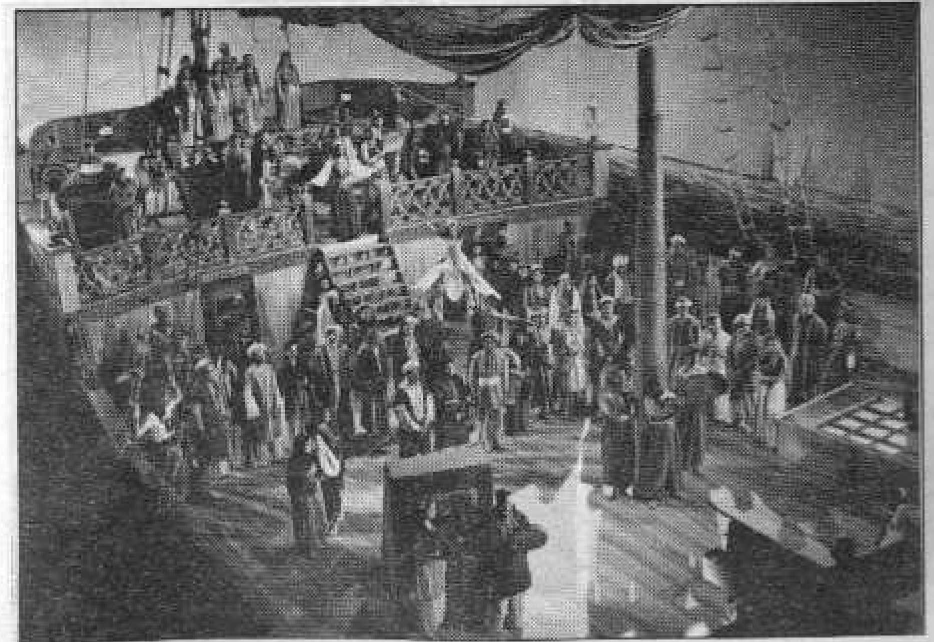
بناء السفينة فى فيلم «الطريق إلى إيلات» عام ١٩٩٢



طريقة خدعة الرسم على الزجاج لتكملة منظر ناقص

١- الكاميرا ٢- حاجز ضوئي ٣- الزجاج المرسوم عليه تكملة المنظر بدقة ٤- الخلفية

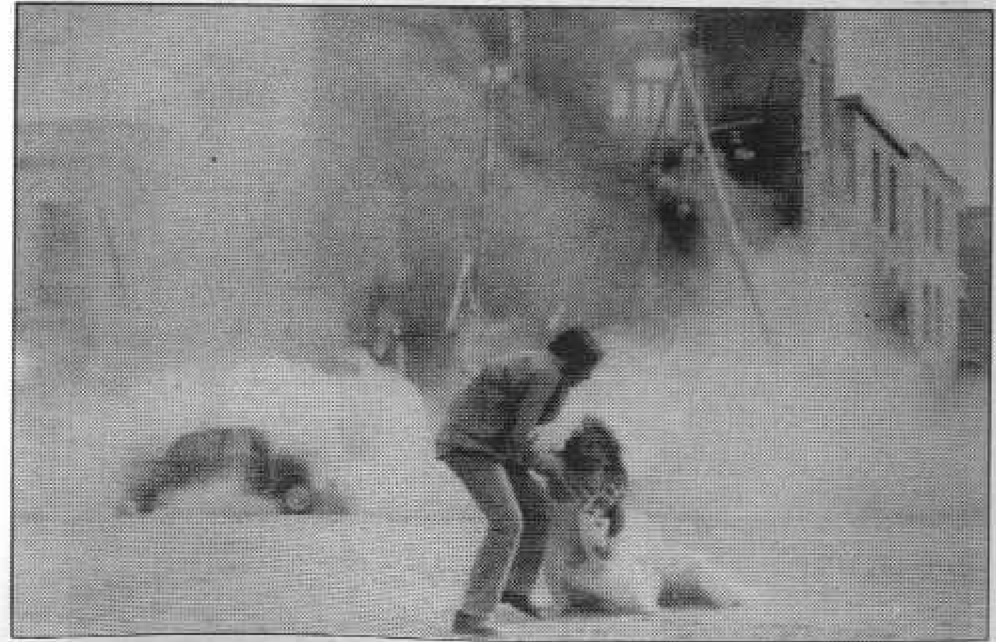
٥- شكل اللقطة النهائي التي ستسجلها الكاميرا



ديكور بالحجم الطبيعي لسفينة في فيلم أفراح. لاحظ كذلك رسم الخلفية

يسرا و حسين فهمي مع التمثال الضخم الذي صممه مهندس المناظر أنسي أبو سيف في فيلم إسكندرية.. كمان و كمان





لقطتان من فيلم «كرسى فى الكلوب»

الرسم

الرسم من المؤثرات البسيطة التى تساعد كثيرا فى تقبل أشياء لم تكن موجودة أصلا فى المنظر المصور، وبالطبع كلما كان الرسم دقيقا ومتقنا صدقت الحيلة. ومن أشهر استعمالات الرسم ما يستخدم فى الرسم على الزجاج فى تكملة منظر ما أو عمل مجموعة من السحب فى السماء، وخاصة سماء بلادنا فى الصيف دائما صحوة وبدون سحب. كما كان يرسم فى الماضى خلفيات النوافذ ، ولكن للأسف كان مستواها متفاوتا جدا بين الجيد والردىء، وإنى أتذكر فيلم **«عفريتة إسماعيل يس»** وكيف أن الرسم كان فيه واضحا رديئا للغاية. وعموما فإن مؤثرات الرسم مازالت حتى الآن تستعمل فى السينما العالمية وتوفر كثيرا من التكاليف الباهظة ، وخاصة إذا كان الديكور المطلوب لمرة واحدة لا يتكرر، أو الأحداث قليلة للغاية به. ويمكن أن يستعمل الرسم كذلك مع طريقة أو خدعة المرآة (طريقة شوفتان) التى سبق شرحها. ولم يستعمل الرسم فى السينما المصرية إلا فى الخلفيات وفى رسم السحب أمام الكاميرا على الزجاج وكان لكل ستوديو رساموه وسيأتى شرح ذلك فى الجزء الثانى من الكتاب عن خدع ومؤثرات الطبيعة.

ولقد حلت الصورة الفوتوغرافية الكبيرة محل الخلفيات المرسومة الآن فى الديكورات.

هل من جديد؟.

يقول الناقد مدحت محفوظ فى مجلة الفنون بتاريخ ٢٧ ديسمبر عام ١٩٨٥ عن فيلم **«الكف»** (يذكر لمحمد حسيب استخدامه فى «الكف» للنماذج المصنوعة المتمثلة فى هيكل الطائرة المتحطمة الذى رغم بساطته واستحيائه يمثل فى حد ذاته أحد الإمكانيات المفقودة تماماً فى السينما المصرية).

وهذا الرأى إنما يدل على قلة استعمال النماذج المصغرة - الماكيت- فى كل التاريخ الطويل للفيلم المصرى، وبالتالى محدودية تطويرها بشكل جيد، إلا أن هناك محاولات تمت بشكل أكثر جودة فى أفلام مثل **«بطل من ورق»** أو **«اغتيال»** أو كمجسمات فى فيلم **«الطريق إلى إيلات»** و**«كرسى فى الكلوب»** وغيرهما، وقد أثبت ذلك أن الإمكانيات فى التصنيع وحبك الحيلة شيء ممكن ولا تنقصنا العقول المبتكرة ولكن قلة الدعم المادى والتنظيم الأكاديمى والموضوعات الجيدة تمثل أكبر عجز لتطور المؤثرات الخاصة فى الفيلم المصرى، يكفى أن أقول إن أى منتج سينمائى لا يهتم بصرف مبالغ معقولة فى صناعة خدع فيلمه، ولكن يمكن أن يدفع كثيراً لأجور الممثلين وهذا شيء ملحوظ بشكل كبير فى آلية العمل السينمائى بمصر.

وللخروج من هذا المأزق أعتقد فى رأيى أنه يجب أن نسلك طريقين معا أحدهما تعليمى والثانى تنفيذى، فإنشاء قسم جديد متخصص فى دراسة الخدع والحيل والمؤثرات الخاصة بكل فروعها البصرية والصوتية فى أحد الكليات مثل كلية الفنون التطبيقية أو المعهد العالى للسينما أو حتى كلية الفنون الجميلة، ويكون القبول به بأعداد قليلة معقولة والدراسة به شاملة ومكثفة ويمكن أن يستعان بخبراء من الخارج، وهذا أمر سهل للغاية فلقد أصبحت هناك عشرات الاستوديوهات والأماكن التى تصنع الحيل فى العالم سواء فى الغرب أو الشرق، وخاصة بدخول الكمبيوتر جرافيك فيها مع باقى الوسائل القديمة التى أصبحت مساعدة وأساسية كذلك مع الجرافيك، حتى لا يعتقد أحد أن الكمبيوتر لغى الطرق الكبيرة للخدع فى الماضى.

ويتبع ذلك ثانيا المطلب التنفيذى وهذا لا يصلح إلا فى جهة تمويل حكومية مثل مدينة الإنتاج الإعلامى أو ما شابه ذلك إذا تحركت وزارة الثقافة لإقامة ستوديو خاص للحيل والخدع، وبهذا يوجد جيل جديد وموضوعات جديدة وروح جديدة للفيلم المصرى، وإنى أذكر عندما ظهر فيلم **«جحيم تحت الماء»** عام ١٩٨٧ وفى عرضه الخاص.. قال لى السيناريست الصديق محمود أبو زيد : الآن أستطيع أن أكتب مشهداً تحت الماء وتوالت الأفلام المصورة تحت الماء، وإن لم يكتب أحدهما المبدع محمود أبو زيد . لذا فإن تواجد فنين وكلية وستوديو سيطور هذا الفرع المبهر من الفن السينمائى.

وعلى الله قصد السبيل

وإلى الجزء الثانى بإن الله

كشاف بأسماء الأفلام المذكورة بالكتاب

دهب	١٩٥٢	أنوروجدى	وحيد فريد ٦٦
الرجل ذو الرأس المطاطية		جورج مىلييس	فيلم فرنسى ١٥/ ١٦/ ١٧
رحلات جاليفر		جورج مىلييس	فيلم فرنسى ١٧
رحلة إلى الأعماق		جورج مىلييس	فيلم فرنسى ١٧
رحلة إلى القمر		جورج مىلييس	فيلم فرنسى ١٧
رحلة إلى القمر	١٩	فؤاد عبد الملك	١٢٨
رد قلبى	١٩٥٧	عز الدين ذو الفقار	وحيد فريد ١٥٤
الرغبة	١٩٨٠	محمد خان	سعيد شيمى ١٥٤
رسالة إلى الوالى	١٩٩٨	نادر جلال	سمير فرج ٣٩
زقاق المدق	١٩٦٣	حسن الإمام	على حسن ١٣٦
زوج بالإيجار	١٩٦١	عيسى كرامة	زكريا منصور
زينب	١٩٣٠	محمد كريم	جاستون مادرى

(س، ش، ط)

سر طاقية الاخفاء	١٩٥٩	نيازى مصطفى	على حسن٤٤/٥٦/٥٩
سلطان	١٩٥٨	نيازى مصطفى	الفيزى أورفانيللى ٦٦
السمان والخريف	١٩٦٧	حسام الدين مصطفى	كليليو ١٢٠
سلامة فى خير	١٩٣٧	نيازى مصطفى	محمد عبد العظيم٤٤/٤٥/٥٥/١٦٢
سلام يا صاحبى	١٩٨٦	نادر جلال	سعيد شيمى ١٦١
سندريلا	١٩٥٢	جورج مىلييس	فيلم فرنسى ١٤
سيدة القطار	١٩٥٢	يوسف شاهين	محمود نصر٨/٩/١٥٣
السيدة المختفية	١٩٤١	جورج مىلييس	فيلم فرنسى ١٧
سى عمر	١٩٣٥	نيازى مصطفى	عبد الله عطرجي - أحمد فريد [illegible]
شجرة الدر	١٩١٨	أحمد جلال	بريما فيرا ٣٦
شرف البدوية		إكسيليو	أمبرتودوريس- دافيد كورنيل٣٦
الشيطان فى الدير	١٩٨١	جورج مىلييس	فيلم فرنسى١٤
الشيطان يعظ	١٩٧٢	أشرف فهمى	سعيد شيمى ٨٥/٨٧/١٣٦
الشيماء	١٩٨٤	حسام الدين مصطفى	أحمد خورشيد ١٤٢
الطائرة المفقودة	١٩٩٤	أحمد النحاس	رمسيس مرزوق ١٥٥

الطريق إلى إيلات	١٩٩٣	أنعام محمد على	سعيد شيمى٧٢/١٦٢/١٦٣/١٦٧/١٧٣
طاقية الاخفاء	١٩٩٤	نيازى مصطفى	مصطفى حسن٣٧/٥٢/٥٥/٥٧/٥٨/٦٨

(ع، غ، ف، ق، ك، ل)

عبد الله الكبير			فيلم أمريكى ١١٤
عروس النيل	١٩٦٣	فطين عبد الوهاب	على حسن٤٧/٤٨
عصر الحب	١٩٥٤	حسن الإمام	رمسيس مرزوق ١٣١
عفريتة اسماعيل يس	١٩٨٦	حسن الصيفى	مسعود عيسى٥٨/٦٦/٧٣/١٦٧
عفريت سماره	١٩٥٩	حسن رضا	محمد عبد العظيم ٧٣
عفريت عم عبده	١٩٥٣	حسين فوزى	مسعود عيسى ٧٣
عفريت مراتى	١٩٦٨	فطين عبد الوهاب	وديد سرى ٧٣
عفريته هانم	١٩٤٩	هنرى بركات	جوليو دى لوكا ٧٣
عمر ٢٠٠٠	٢٠٠٠	أحمد عاطف	سعيد شيمى ٧٢/١٤٧
العمر واحد	١٩٥٤	احسان فرغل	مصطفى حسن ٥٢
عنبر	١٩٤٨	أنور وجدى	عبد الحليم نصر ٦٣
العوامة ٧٠	١٩٨٢	خيرى بشارة	محمود عبد السميع ٧٤
عودة طاقية الاخفاء	١٩٤٦	محمد عبد الجواد	مصطفى حسن ٥٦
غزل البنات	١٩٤٩	أنوروجدي	عبد الحليم نصر ٦٣
فاجعة فوق الهرم	١٩٢٨	ابراهيم لاما	دافيد كورنيل ٣٦
الفانوس السحرى	١٩٦٠	فطين عبد الوهاب	على حسن ٧٣/٧٥
فتوة الناس الغلابة	١٩٨٤	نيازى مصطفى	كمال كريم/سمير فرج ٥١/٦٨
فجر الإسلام	١٩٧١	صلاح أبو سيف	عبد العزيز فهمى ١٤٢
فخ الجواسيس	١٩٩٢	أشرف فهمى	سعيد شيمى ١٥٦
فيفا زلاطا	١٩٢٨	حسن حافظ	وديد سري ١٣١
القادسية	١٩٧٦	فيلم عراقى	١٦٤
قبلة فى الصحراء		ابراهيم لاما	ماير السندوسكى٣٦/٩٧/٩٩
قصر الشوق	١٩٦٧	حسن الإمام	مصطفى حسن ١٢٠
القطار	١٩٨٦	أحمد فؤاد	رمسيس مرزوق ٦٦
قنديل أم هاشم	٢٠٠٠	كمال عطية	ابراهيم عادل/جوتسكو ٩٣

الفيلم	السنة	المخرج	المصدر
كرسي في الكلوب	١٩٦٨	سامح الباجوري	سمير بهزان٧٢/١٦٤/١٧٠/١٧١/١٧٢
الكف	١٩٨٥	محمد حسيب	سعيد شيمي٥٨/١٥٥/١٧٢
الكنز	١٩٩٣	سعيد شيمي	سعيد شيمي ١٤٦
اللعبية	١٩٨٧	عمر عبد العزيز	سعيد شيمي ١٢٣
لو كنت غني	١٩٤٢	هنري بركات	عبد الحليم نصر ٤٤
ليلى	١٩٤٢	توجو مزراحي	عبد الحليم نصر ٨٢

(م، ن، هـ، و، ي)

الفيلم	السنة	المخرج	المصدر
المرأة المجهولة	١٩٥٩	محمود ذو الفقار	عبد الحليم نصر ١٢٥
المرأة والساطور	١٩٩٩	سعيد مرزوق	طارق التلمساني ١٤٦
المصرى		فيلم أمريكي	١١٤
مصطفى أو الساحر الصغير	١٩٢٢	محمود خليل راشد	الفيزي أورفانيللي/محمد بيومي٢٧/٢٩/٣١/٣٥
المصير		يوسف شاهين	محسن نصر ٨/٣٩
معبودة الجماهير	١٩٦٧	حلمي رفلة	وحيد فريد ٨٦
معجزة الحب	١٩٣٠	ابراهيم لاما	دافيد كورنيل ٣٦
معروف البدوي	١٩٣٥	ابراهيم لاما	ابراهيم لاما ٣٦
مغامرات عنتر وعبلة	١٩٤٨	صلاح أبو سيف	مصطفى حسن ١٥٤
المواطن كين	١٩٤١	أورسن ويلز	فيلم أمريكي ٨٤
المومياء	١٩٧٥	شادي عبد السلام	عبد العزيز فهمي ١١٤
المليونير	١٩٥٠	حلمي رفلة	محمود نصر٤٤/٥٠/٥٢
من أين لك هذا؟	١٩٥٢	نيازي مصطفى	أحمد خورشيد٥٦/٦٠
المنزل رقم ١٣	١٩٥٢	كمال الشيخ	وحيد فريد ١٥٤
المهاجر	١٩٩٤	يوسف شاهين	رمسيس مرزوق ٣٩
نادية	١٩٦٩	أحمد بدرخان	وديد سرى ٥٠
الناس اللي جوه	١٩٦٩	جلال الشرقاوي	عبد الطيف فهمي ١٦٤
ناصر ٥٦	١٩٩٦	محمد فاضل	وديد سرى ١٢٧
الناصر صلاح الدين	١٩٦٣	يوسف شاهين	ضياء المهدي١٣٦/١٤٢/١٥٤
نحو الهاوية	١٩١٧	إكسيليو	امبرتودوريس ودافيد كورنيل٢٦
الهلفوت	١٩٨٥	سمير سيف	وحيد فريد ١٣٤

الفيلم	السنة	المخرج	المصدر
واإسلاماه	١٩٦١	أندرو مارتون	وحيد فريد ١٤٣
وداد	١٩٣٦	فريتز كرامب	سامي بريل ٣٧
الوصايا العشر		سيسل دي ميل	فيلم أمريكي١١١
يحيا الحب	١٩٣٨	محمد كريم	جورج بنوا ١٥٣
ينابيع الشمس	١٩٦	جون فيني	حسن التلمساني ٨٢
يوم الاستقلال			فيلم أمريكي ٢٠
يوم من عمري	١٩٦٠	عاطف سالم	عبد الحليم نصر ٦٤



سعيد شيمى

- مواليد القاهرة عام ١٩٤٣
- مدير تصوير سينمائى. خريج المعهد العالى للسينما عام ١٩٧١.
- خريج (C. M. A. C.) الاتحاد الدولى للغوص وأول من صور سينمائيا تحت الماء فى مصر.
- أخرج أفلام تسجيلية وروائية فى مصر وخارجها.
- أختير عضو تحكيم فى عدة مهرجانات محلية ودولية.
- عضو لجنة السينما بالمجلس الأعلى للثقافة.
- محاضر فن التصوير السينمائى والإلكترونى بهيئة قصور الثقافة.
- صور ٧٦ فيلما قصيرا حتى عام ٢٠٠١.
- صور ٩٧ فيلما روائيا حتى عام ٢٠٠١.
- حصل على ٣٧ جائزة فى التصوير التسجيلى والروائى والإخراج من عام ١٩٦٩ إلى ٢٠٠٢
- له العديد من المقالات المنشورة عن التصوير والفن السينمائى بدا من عام ١٩٦٨.

صدرت له عدة كتب سينمائية منها:

- التصوير السينمائى تحت الماء عام ١٩٩٦.
- تاريخ التصوير السينمائى فى مصر عام ١٩٩٧.
- الحيل السينمائية للأطفال عام ١٩٩٨.
- أفلامى مع عاطف الطيب عام ١٩٩٩.

الثمن : جنيهان

الأمل للطباعة والنشر